



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

Title: Metonimie Zagłady : o polskiej prozie lat 1987-2012

Author: Marta Cuber

Citation style: Cuber Marta. (2013). Metonimie Zagłady : o polskiej prozie lat 1987-2012. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



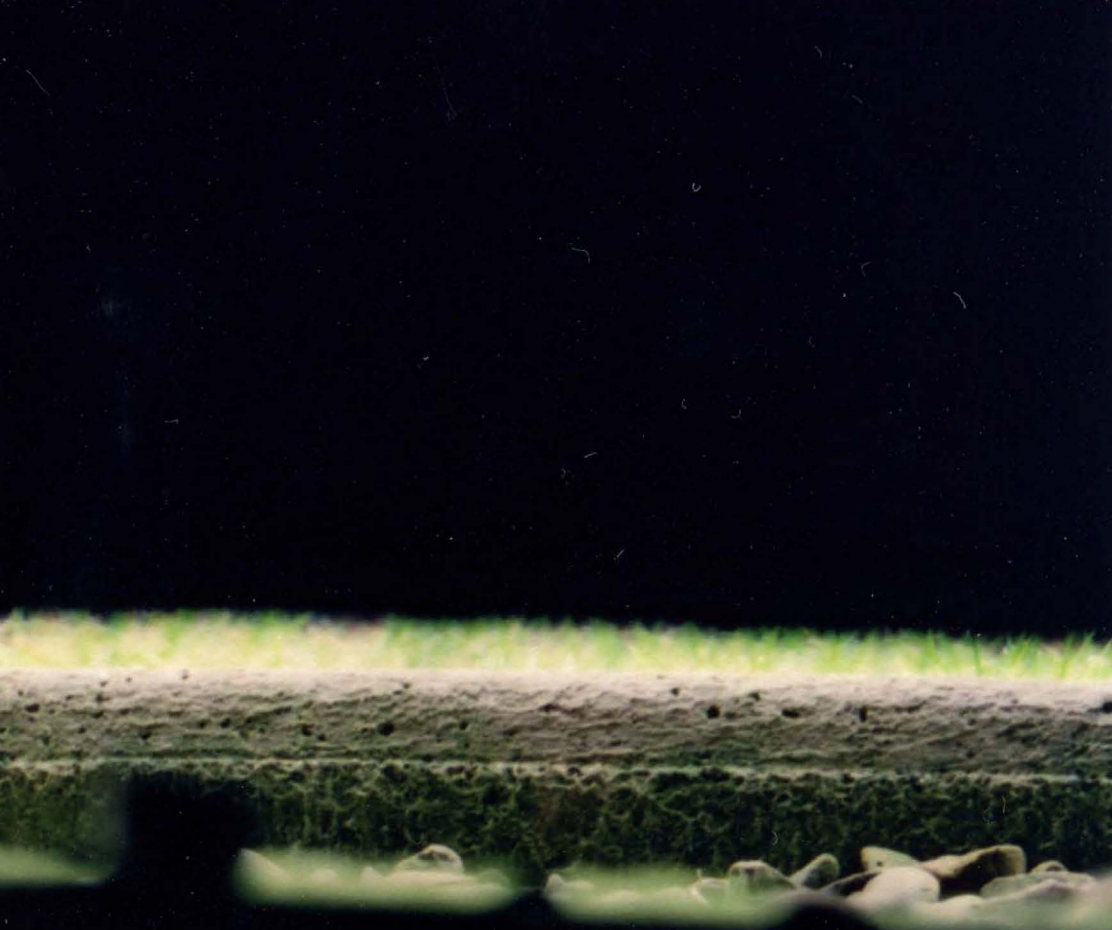
UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Marta Cuber

Metonimie Zagłady
O polskiej prozie lat 1987–2012



Fot. Katarzyna Kaczmarska

Marta Cuber – ur. w 1980 r. Adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Uniwersytecie Śląskim. Autorka monografii *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (Katowice 2011). Redaktor książek: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje. T. 2: Z perspektywy nowego stulecia* (wspólnie z Elżbietą Dutką; Katowice 2012) oraz *Różewicz: dodawanie* (wspólnie z Ewą Bartos; Katowice 2012). Współredagowała *Tekstylią bis. Słownik młodej polskiej kultury* (Kraków 2006). Członek Zespołu badań nad literaturą Zagłady Żydów w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie. Zajmuje się krytyką literacką i polską prozą o Zagładzie.

Metonimie Zagłady
O polskiej prozie lat 1987–2012



NR 3027

Marta Cuber

Metonimie Zagłady
O polskiej prozie lat 1987–2012

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  Katowice 2013

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Sławomir Buryła

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa

www.sbc.org.pl

Spis treści

Muzea i flash moby	9
------------------------------	---

Stanowiska i przeglądy

Od stosowności do dosadności. Wokół przemian polskojęzycznej prozy o Zagładzie w latach 1989–2009	33
Między cieniem Harlequina a blaskiem anegdoty	34
Gorgona, Troja i strusie pióra	48
Rodzinne historie lęku	52
Żydzi i pieniądze. Krótka historia motywu	57
Sprzedawca i świadek: historia powojennej literatury o Żydach jako historia pieniądza	57
Marginesy, obrzeża, peryferie (<i>Złote żniwa</i> Jana Tomasza Grossa, <i>Świadectwo</i> Calka Perechodnika i <i>Stacja Treblinka</i> Richarda Glazara). Paradygmat złota	62
Biała trumna w sypialni Sarah Bernhardt (Umberto Eco <i>Cmentarz w Pradze</i>)	65
Opowieści z krypty (Magdalena Tulli <i>Włoskie szpilki</i>)	68

Zagłada jako klisza, gra, sen i wspomnienie

Zagłada jako klisza fabularna. O opowieści Mariana Pankowskiego <i>Była Żydówka, nie ma Żydówki</i>	75
Agencja „Holokaust” (Manuela Gretkowska <i>Agent</i> ; Kaya Mirecka-Ploss <i>Kobieta, która widziała za dużo</i>)	87

Godność i styl, czyli o tym, co się nie opłaca	87
Agencji FBI, Mossadu i nieruchomości	90
Gry w Zagładę. O poezji i prozie Radosława Kobierskiego i Agnieszki Kłos	98
Nie róbnymy sobie zawodu	98
Spóźniony realista	104
Na łąkach Birkenau	116
Koncentracyjny seksapil	121
Igrzyska śmierci	125
Holokaust jako sen. Przypadek Renaty Jabłońskiej	131
Myląca prostota	131
Sny o rodzinie	134
Ja, wdowa spod Waterloo	139
Zawroty wspomnień w prozie Anny Frajlich	146
Rycina, która niszczy	146
To, czego nie ma	148
Podróże korporalne i wirtualne	152
Między łyżką zupy a Świętem Dziękczynienia	155

Retoryka Zagłady

Mistrzowie turnikietu (Paweł Łoziński, Mikołaj Łoziński i Janusz Głowacki)	163
O metonimii i metaforze od nowa	163
„[...] <i>chic lit</i> w długim cieniu Auschwitz i Gułagu!”	173
<i>Judaica perfidia</i> . Żydzi w pięcioksięgu Andrzeja Sapkowskiego	183
Wyjaśnienie	183
Szekspir i <i>mimesis</i> : wojna odwrócona do góry nogami	184
Retoryka Zagłady	186
Kit i humbug	190
Pogrom kielecki	193
<i>Judaica perfidia</i>	195

Metonimie i pseudonimy

Pseudonimy Zagłady w prozie Ewy Kuryluk	199
Kariera pseudonimu	199
Żydowskie szczątki	204

Przepoczwarczenie. Znowu heteronimy	209
Śmierć bliskich i całkowite odsłonięcie	212
Zatajone świadectwa	215
Geje, Żydzi i <i>polish psychos</i>	218
<i>Auto-da-fé</i> i ludzka przyzwoitość	221
Zwykła nieprzyzwoitość czy bezczeszczenie grobów?	223
Literacki hiperrealizm	224
Metonimia jako struktura wyobraźni. O prozie Magdaleny Tulli	227
Metafory włókiennicze	233
Żydowskie nazwiska	236
Idiomy zamknięcia	240
Metafory ognia	243
Metafory muzyczne	245
Żydowskie sekrety	
Mitologie żydowskie w prozie Olgi Tokarczuk	251
O obcości (<i>Ostatnie historie; Moment niedźwiedzia</i>)	251
O pochodzeniu żydowskim (<i>E.E.</i>)	255
O gettach i chasydach	259
Karp w galarecie, czyli o historii Żydów polskich w XX wieku	263
O kabale i micie	267
Piękna Żydówka i czarodziej z Brodów (<i>Weiser Dawidek</i> Pawła Huellego i <i>Esther</i> Stefana Chwina)	271
Piromańskie dorastanie i duma generała	271
Po co nam literatura	277
Metonimie żydostwa: cadyk i dziewczyna	281
Opowieść o Żydach bez Żydów	288
Metonimie Zagłady	293
Indeks osobowy	305
Summary	313
Zusammenfassung	314

Muzea i flash moby

Niniejsza książka dotyczy kilkunastu ważnych obrazów Zagłady¹, które znalazły się w polskiej prozie po 1989 roku². Pomysł na ich przedstawienie jest, w pewnej mierze, rozwinięciem stanowiska Sławomira Buryły z wydanej w 2006 roku monografii twórczości Henryka Grynberga:

Ciekawym zjawiskiem czekającym na dokładniejsze omówienie jest proza autorów urodzonych po Szoa: *Debora* Marka Sołtysika, *Mykwa* Zyty Rudzkiej, *Zagłada*, *Zmierzchy i poranki*, *Bociany nad powiatem* Piotra Szewca, *Weiser Dawidek* Pawła Huellego, *Mezaliains* Violi Wein, *Tworki* Marka Bieńczyka, *Rodzinnna historia lęku* Agaty Tuszyńskiej. Podobnie jak znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy a jeśli tak, to w jaki sposób, *Zagłada* wpłynęła na przewartościowania artystyczne w polskiej prozie współczesnej³.

Jak podaje badacz: „[...] literatura polska zawiera najbogatszy ob-
jętościowo kompleks tekstów o Shoah, przewyższając pod tym wzglę-
dem zbiór anglojęzyczny, jak i ten utrwalony w jidysz oraz w hebraj-

¹ Pojęcia „obraz Zagłady” („obraz Auschwitz”) używam za pracą *Obrazy mimo wszystko* Georges’a DIDI-HUBERMANA. Por. TENŻE: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. B. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2012.

² Wyjąwszy powieść Pawła Huellego *Weiser Dawidek* z 1987 roku, którą, wspólnie z *Esther* Stefana Chwina, omawiam w przedostatnim rozdziale.

³ S. BURYŁA: *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*. Warszawa 2006, s. 19.

skim⁴. Dlatego też kwestia tego, czy wybór tekstów o Zagładzie, dokonany w tej lub innej pracy, jest wystarczająco reprezentatywny dla określonej klasy zjawisk, zawsze budziła będzie wątpliwości. Kryterium chronologiczne (proza po 1989 roku), socjologiczno-literackie (proza autorów „drugorzędnych”) i retoryczne (proza wyposażona w różnego rodzaju techniki mówienia nie wprost o Zagładzie), jakie przyjąłem, z pewnością ogranicza perspektywę badawczą na tyle mocno, że trudno byłoby oczekiwać, iż do rozważań o metonimizacji wywodu włączeni zostaną na przykład autor *Fabryki muchołapek* Andrzej Bart lub Józef Hen, który opublikował w 2008 roku powieść *Pingpongista*⁵. Interesują mnie książki odległe od problematyki metonimizacji, jak *Agent* Manueli Gretkowskiej czy pięcioksiąż *Andrzeja Sapkowskiego*. W swoim wyborze nie uwzględniłam popularnej prozy o Zagładzie, związanej z nią tylko tematycznie⁶ lub tematycznie i językowo⁷. Zjawisko warte osobnego namysłu tworzy grupa tekstów, które nazwać by można opowieściami pojedwabieńskimi. Niektóre z nich – jak opowiadanie Marka Ławrynowicza *Nafta*⁸, *Blisko Jedenew* Kevina Vennemanna⁹ czy wspomniany *Pingpongista* Józefa Hena – są metonimiami zdarzeń w Jedwabnem. Inne, jak *Łąka umarłych* Marcina Pilisa¹⁰, mówią o nich wprost, językiem tradycyjnie realistycznej prozy.

⁴ S. BURYŁA: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie* [maszynopis].

⁵ A. BART: *Fabryka muchołapek*. Warszawa 2008; J. HEN: *Pingpongista*. Warszawa 2008.

⁶ Polskie przekłady książek: M. ANGLADA: *Skrzypce z Auschwitz*. Przeł. A. SAWICKA. Warszawa 2010; S. SEM-SANDBERG: *Biedni ludzie z miasta Łodzi*. Przeł. M. KALINOWSKI. Kraków 2011; K. CHIGIER, D. PAISNER: *Dziewczynka w zielonym sweterku*. Przeł. B. DŻON. Warszawa 2011.

⁷ M. RAKUSA: *Żona Adama*. Warszawa 2010; B. WILDSTEIN: *Czas niepokonany*. Warszawa 2011; I. OSTACHOWICZ: *Noc żywych Żydów*. Warszawa 2011; A. BOLECKA: *Cadyk i dziewczyna*. Warszawa 2012; K. PIWOWARSKI: *Więcej gazu, Kameraden*. Warszawa 2012; M. WRÓŃSKI: *Pogrom w przyszły piątek*. Warszawa 2013.

⁸ M. ŁAWRYNOWICZ: *Korytarz*. Warszawa 2006.

⁹ K. VENNEMANN: *Blisko Jedenew*. Przeł. W. ZAHACZEWSKI. Wołowiec 2007.

¹⁰ M. PILIS: *Łąka umarłych*. Warszawa 2010. Na temat prozy Hena i Ławrynowicza por. D. NOWACKI: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce*. Katowice 2011, s. 199–200.

Metonimie Zagłady... to zatem książka o wyobrażeniach Zagłady, a nie o dokumentach bądź prawdzie, którą znamy ze zdjęć lub protokołów. W odróżnieniu od dynamicznej i wewnętrznej prawdy sztuki prawda świadectwa jest przerażająco niezmienna. W tej pracy interesują mnie dynamika i zmiany¹¹.

Nie jest to także książka o filmach, mimo że odgrywają w niej ważną rolę i dostarczają znakomitych przykładów do mówienia o literaturze. Dzieje się tak chociażby dlatego, że w filmie bardziej niż gdziekolwiek indziej daje się zauważyć nieodwracalność procesów zachodzących w myśleniu o Holokauście.

Między rokiem 1987, kiedy Paweł Huelle opublikował *Weisera Dawidka*, a drugą dekadą XXI wieku doszło do wielu zmian, które pomogły przełamać przyzwyczajenia w pisaniu o masowej śmierci Żydów. Właśnie taka, dynamiczna i zmieniona, literatura o Zagładzie okazała się dziełem późnej nowoczesności.

Jedną z zasadniczych przemian, jakie przyniósł koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, było więc rozszerzenie kanonu wielkiej powojennej prozy, utożsamianej dotąd głównie z Zofią Nałkowską, Tadeuszem Borowskim, Leopoldem Buczkowskim i Bogdanem Wojdowskim, o teksty słabo znane, objętościowo mniejsze lub obecne w myśleniu o sztuce niezwykle rzadko. Do powieści Huellego dołączyły potem: *Dom, sen i gry dziecięce* Juliana Kornhausera¹², *Zagłada, Zmierzchy i poranki* oraz *Bociany nad powiatem* Piotra Szewca¹³, *Koń Pana Boga* i *Szkoła bezbożni-*

¹¹ Podobne założenie przyjął Bartłomiej Krupa w pracy *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*: „Polski dyskurs zareagował na opowieść Grossa bardzo żywiołowo, w pierwszym, obronnym odruchu odrzucając historię opisaną przez *Sąsiadów*, z czasem – w mniejszym lub większym stopniu – ją przyswajając. W ten sposób opowieść o Holokauście uległa kolejnemu przekształceniu, a to właśnie zmiany w opowiadaniu Zagłady – a nie ona sama – interesują mnie przede wszystkim w tej pracy”. B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013, s. 35.

¹² J. KORNSHAUSER: *Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna*. Kraków 1995.

¹³ P. SZEWC: *Zagłada*. Warszawa 1987; TENŻE: *Zmierzchy i poranki*. Kraków 2000; TENŻE: *Bociany nad powiatem*. Kraków 2005.

ków Wilhelma Dichtera¹⁴, *Mykwa* Zyty Rudzkiej¹⁵, *Czarne sezony* i *Magdalenka z razowego chleba* Michała Głowińskiego¹⁶ i wreszcie, w jakimś sensie tutaj kluczowa, powieść Marka Bieńczyka *Tworki*¹⁷. W ostatnich kilku latach na listę autorów ważnych opowieści o Zagładzie wpisali się: Bożena Umińska-Keff (*Utwór o Matce i Ojczyźnie*¹⁸), Andrzej Bart (*Fabryka muchołapek*¹⁹), Piotr Paziński (*Pensjonat*²⁰) oraz Joanna Bator (z fragmentami *Piaskowej Góry*²¹). Wielu tekstów, zajmujących pierwsze miejsca na liście, w tej książce nie ma. Nie tylko dlatego, że są one wyraźnie obecne gdzie indziej (w kanonicznych interpretacjach i ważnych pracach akademickich). Zaniechałam omówień prozy autorów, których nazwać by można „gwiazdorami” pisania o Zagładzie²², czyli Hanny Krall, Henryka Grynberga, Idy Fink, Irit Amiel, Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka, wychodząc z założenia, że ich sława, przechodząca niekiedy – jak u autorki *Białej Marii* – w monopolizowanie niektórych zachowań i stylów, może układać się w zupełnie inną, choć również ciekawą opowieść. Tymczasem bohaterami *Metonimii Zagłady*... są pisarze „drugiego planu”, zajmujący marginesy i obrzeża kanonów oraz rzadziej kojarzeni (lub w ogóle niełączeni) z Holocaustem (jak Chwin, Tokarczuk i Huelle, których książki widnieją wprawdzie w spisach lektur obowiązkowych, nie są to jednak na pewno lektury o Zagładzie). W efekcie analizy ich tekstów otrzymujemy obraz, którego do tej pory nie oglą-

¹⁴ W. DICHTER: *Koń Pana Boga*. Kraków 1996; TENŻE: *Szkoła bezbożników*. Kraków 1999.

¹⁵ Z. RUDZKA: *Mykwa*. Izabelin 1999.

¹⁶ M. GŁOWIŃSKI: *Czarne sezony*. Kraków 1998; TENŻE: *Magdalenka z razowego chleba*. Kraków 2001.

¹⁷ M. BIEŃCZYK: *Tworki*. Warszawa 1999.

¹⁸ B. UMIŃSKA-KEFF: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków 2009.

¹⁹ A. BART: *Fabryka muchołapek*...

²⁰ P. PAZIŃSKI: *Pensjonat*. Warszawa 2009.

²¹ J. BATOR: *Piaskowa Góra*. Warszawa 2009.

²² Janina Katz w *Opowieściach dla Abrama* posługuje się określeniem jeszcze bardziej ironicznym, nazywając ocalonych polskich emigrantów, którzy ze swojej dumy z powodu zwycięstwa nad Hitlerem i odpowiednio wczesnej ucieczki z Polski uczynili towar eksportowy i autoreklamę, „królowymi i królami Holocaustu”. Określenie to można odnieść również do pielęgnowanej przez nich tradycji i kultury. Por. J. KATZ: *Opowieści dla Abrama*. Przeł. B. SOCHAŃSKA. Warszawa 2010, s. 7.

daliśmy, złożony z zadrażnień (Tokarczuk i Chwin) i zaskoczeń (Sapkowski, Jabłońska i Frajlch), objawień (Kuryluk i Tulli) oraz zdziwień (Gretkowska i Głowacki), udiwnień (Kłos) i potwierdzeń (Kobierski). Dotycząca Zagłady twórczość tych pisarzy znajduje się na drugim planie omówień i syntez krytycznoliterackich. To nie o niej dyskutuje się podczas konferencji oraz zjazdów naukowych i nie jej autorom przyznaje się główne nagrody. Nie zmienia to faktu, że prezentowani w tej pracy pisarze, podobnie jak prozaicy słynni i uznani, należą do trzech rozpowsechnionych w piśmiennictwie o Zagładzie generacji: pierwszo-, drugo- i trzeciopokoleniowej.

Pisałam tę książkę z myślą, że opowiem w niej o nieodległych wyobrażeniach Zagłady, zapisanych w prozie lat 2009–2012. Począwszy od *Frascati...* Ewy Kuryluk, a skończywszy na *Włoskich szpilkach* Magdaleny Tulli. Stało się inaczej. Dlatego ten krótki, czteroletni wycinek rozrósł się najpierw do dwudziestolecia (1989–2009), a później powiększył o uwagi na temat *Weisera Dawidka* i najnowszych tekstów Manueli Gretkowskiej, Radosława Kobierskiego, Agnieszki Kłos oraz Mikołaja Łozińskiego. Nie przez przypadek. Nowy nurt w polskiej prozie o Zagładzie wiedzie wprawdzie przez *Tworki*, ale to niejedyna powieść decydująca o jego biegu. Dynamizuje go kilka słabiej znanych opowieści, m.in. Renaty Jabłońskiej, Agnieszki Kłos i Mariana Pankowskiego. Warto podkreślić, że powierzenie *Tworkom* roli postmodernistycznej powieści o Shoah zamazało obraz naszej literatury. A przecież jest ona większa i bardziej skomplikowana niż to, co widać z okien podwarszawskiego szpitala.

Pomysł na przedstawienie zmian, jakie zaszły w polskiej prozie od chwili wydania *Frascati...* do teraz (z uwzględnieniem autobiograficznych tekstów Tulli), nabiera szczególnego znaczenia, gdy odniesie się go do życiorysów nieobecnych w Polsce Żydów należących do drugiego pokolenia, czyli pokolenia dzieci ocalonych z Zagłady. Pierwszą autobiografię drugopokoleniową (nie licząc książki Ewy Hoffman *Zagubione w przekładzie*, wydanej w 1995 roku w Londynie) napisała w 2005 roku Agata Tuszyńska²³. Jak pisał Tomasz Łysak, „cechą wyróżniającą [tej książki – M.C.] jest brak wiedzy o przeszłości wynikający z tajemnicy,

²³ A. TUSZYŃSKA: *Rodzinna historia lęku*. Kraków 2005.

którą otoczono zarówno żydowskie korzenie rodziny matki, jak i wojenne losy członków rodziny”²⁴. Tom Tuszyńskiej dotyczy problemu „naglego żydostwa”. W opinii Barbary Kessel, autorki pracy *Suddenly Jewish. Jews Raised as Gentiles Discover Their Jewish Roots* (2000), zawierającej wywiady biograficzne z ponad 160 osobami, które niespodziewanie dowiedziały się o swoich żydowskich korzeniach, „nagła żydowskość” oznacza „tożsamość zbudowaną wokół odkrycia poczynionego po uzyskaniu dorosłości”²⁵.

W prozie Ewy Kuryluk i Magdaleny Tulli mamy do czynienia ze zjawiskiem „narastającej żydowskości”, czyli sytuacją, w której tożsamość bardzo powoli staje się tematem głównym opowieści, współtowarzysząc wielu innym, najczęściej zwyczajnym sprawom. Odpowiada temu język: lekki i jednocześnie pełny metafor oraz błyskotliwych anegdot. Zasadniczą kwestią w tekstach obu pisarek jest to, że nie wskazują one na żaden szczegół związany z biografią ich autorek. W przypadku Ewy Kuryluk osłanianie żydostwa dotyczy trzech książek (*Wiek 21, Grand Hotel Oriental, Encyklopedierotyki*²⁶). W twórczości Magdaleny Tulli są to cztery powieści (wliczając *Sny i kamienie*)²⁷. Jeszcze zanim pojawią się jednoznaczne informacje na temat drugopokoleniowego doświadczenia, obserwować możemy coś w rodzaju przygotowań do tego wydarzenia. Proza Tulli coraz częściej mówi o społecznej nietolerancji, Ewa Kuryluk konsekwentnie wraca do tych samych typów bohaterów i podobnych fotografii. Toteż rodzinne „rewelacje” z *Frascati...* i *Włoskich szpilek* nie są dla czytelnika jakimś zaskoczeniem. Byliśmy do nich wystarczająco długo przygotowywani. Pisarki kwestionują istnienie „naglego żydostwa”. Nowa tożsamość nie spada jak grom z jasnego nieba, nawet

²⁴ T. ŁYSAK: *Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 197.

²⁵ Tamże.

²⁶ E. KURYLUK: *Wiek 21. Trio dla ukrytych napisane po polsku w roku 2000*. Przeł. M. KŁOBUKOWSKI. Warszawa 1995 (wyd. ang.: *Century 21*. London 1992); E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental*. Przeł. E. KURYLUK. Warszawa 1997; TAŻ: *Encyklopedierotyki*. Warszawa 2001.

²⁷ M. TULLI: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995; TAŻ: *W czerwieni*. Warszawa 1998; TAŻ: *Tryby*. Warszawa 2003; TAŻ: *Skaza*. Warszawa 2006.

jeśli jest dla podmiotu gwałtownym i inwazyjnym przeżyciem, to jest to doświadczenie rozłożone w czasie. I tak też, jako pewien proces, mający swoje następstwa, przedstawia je literatura. Doświadczenie rozległego i narastającego żydotwa jest zatem nieoczywistym, lecz stałym i długotrwałym składnikiem obu wspomnianych biografii artystycznych. Według Ewy Kuryluk i Magdaleny Tulli, sztuka służy bowiem mówieniu o kłopotach z tożsamością oraz ich osłanianiu. Jej przewrotność (jakoby można było robić dwie różne rzeczy w jednym i dobrze pojętym interesie) wynika z osłaniająco-ironicznych możliwości literatury, jakie ma ona dzięki odpowiednio pomyślanym metonimiom i metaforom.

Metonimia, tak jak ją rozumiem w tej książce, jest złożonym środkiem służącym do lokowania w narracji treści nieakceptowanych ani przez wyobraźnię, ani przez świadomość pisarza²⁸. Wynikający z nie zawsze jasnych przesłanek opór prowadzi do sytuacji, w której ta psychiczna zawilość znajduje swoje odbicie w literaturze dzięki najróżniejszym środkom: od klasycznych peryfraz (w *Esther* Stefana Chwina), przez alegorie (*Włoskie szpilki*), po paraboliczne obrazy (w *Zagładzie*

²⁸ Metonimie Zagłady są częścią pracy postpamięci, która, „jako swoista pustka znaczeniowa, pociąga za sobą odroczone w czasie następstwo w postaci pojawienia się serii enigmatycznych i niedających się zinterpretować symptomów. Jako »protetyczna pamięć« (termin Alison Landsberg), wykraczająca poza *mimesis* i na swój sposób samoświadoma własnej alegorycznej sztuczności, postpamięć staje się dzięki temu polem szczególnego utrwalenia tożsamości...”. B. DĄBROWSKI: *Postpamięć, zależność, trauma. W: Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. Nycz. Kraków 2011, s. 159–160. Trudno byłoby utożsamiać metonimie Zagłady z metaforycznym przedstawieniem obozu koncentracyjnego, o jakim pisze Arkadiusz Morawiec w pracy *Literatura w lagrze. Lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Problem polega na tym, że opisywane przez Morawca metafory mają za zadanie wskazać na reminiscencje i nawiązania do obrazów z lat wojny i okupacji, a ich charakter jest przede wszystkim estetyczny. Przykładem może być tu komentarz badacza do *Lagerland* Wojciecha Próchniewicza: „Tak oto wprzęgając obóz koncentracyjny w służbę moralizatorskiej alegorii, niewyszukanej krytyki społecznej (konsumpcjonizmu i kultury masowej) i fabularnej (niezrealizowanej jednak) atrakcyjności, Próchniewicz ponosi klęskę: tworzy kicz”. A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze. Lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 310–311.

Szewca i *Ziemi Nod* Kobierskiego). Metonimia nie jest więc tylko figurą retoryczną lub pojęciem z poetyki opisowej. Stanowi kluczowy sposób kodowania w tekstach literackich – szczególnie tych opublikowanych w Polsce po 1989 roku – treści związanych z tożsamością żydowską i jej relacją z innymi tożsamościami (w tym zwłaszcza z tożsamością polską).

Z pracy Bogusława Bierwiaczonka na temat metafor i metonimii miłości w języku angielskim wynika, że w przeciwieństwie do tradycyjnej koncepcji zamienni jako wyrażenia i/lub związku wyrazowego obiektywnie istniejących bliskoznaczości, kognitywiści uważają ją za proces myślowy polegający na łączeniu różnych figur konceptualistycznych w obrębie jednej dominanty. Podejście kognitywne, zainicjowane przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona, zostało w późniejszym czasie ponownie zbadane i usystematyzowane przez Zoltána Kövecsesa i Güntera Raddena. Ci ostatni definiują metonimię jako proces kognitywny, w którym jedna jednostka koncepcyjna, nośnik, zapewnia mentalny dostęp do kolejnej takiej jednostki, celu, w obrębie tej samej dominanty (ICM); badacze usiłują ustanowić coś na kształt ogólnej typologii metonimii. W związku z tym, biorąc pod uwagę zamysł ICM (*Idealized Cognitive Model*), uważany za konceptualne *Gestalt*, można wyróżnić trzy typy zależności metonimicznych:

- 1) cały ICM opisujący jego część: „Ameryka” zamiast „Stany Zjednoczone Ameryki”;
- 2) część ICM opisująca całość: „scena” zamiast „teatr”;
- 3) część ICM opisująca inną część tego samego ICM: emocje zamiast ich przyczyn, np. „Jest moją chlubą i dumą”²⁹.

Dominantą wszystkich analizowanych w tej książce narracji jest więc Zagłada jako część ICM opisująca inną część tego samego ICM. Prowadzą do niej wąskie i krótkie ścieżki (takie jak w prozie Gretkowskiej i Mireckiej-Ploss), długie, podziemne korytarze (powieści Huellego i Chwina) oraz szerokie i dobrze pomyślane drogi (proza Agnieszki Kłos). W zależności

²⁹ B. BIERWIACZONEK: *A Cognitive Study of the Concept of Love in English*. Katowice 2002, s. 157. Fragment jest parafrazą stanowiska autora. Na temat metafor w kognitywistyce por. również: Z. KÖVECSES: *Metaphor In Culture. Universality and Variation*. New York 2005.

od bardzo osobliwych i indywidualnych układów mogą one otrzymać postać metonimicznej figury filozoficznej (jak w *Miejscu urodzenia* Pawła Łozińskiego), matrycy językowej (w tekstach Agnieszki Kłos i Andrzeja Sapkowskiego) lub symbolu stanowiska z dziedziny socjologii kultury.

Podniesienie metonimii do rangi rozpoznawalnego stylu mówienia o relacjach polsko-żydowskich i Holokauście w prozie polskiej schyłku XX wieku obserwujemy przede wszystkim w powieściach Chwina i Huellego. Powieściach, które wpłynęły na wszystkie późniejsze polskie narracje o wiele bardziej niż wspomniana już druga opowieść Marka Bieńczyka. Symboliczny udział tekstów Chwina i Huellego w tworzeniu tego, co mogłaby pokazywać (później) literatura, a czego pokazywać (później i obecnie) nie może (nie chce), polega głównie na stworzeniu zastępczego (symbolicznego, metonimicznego, niedosłownego) obrazu Holokaustu. Zgodnie z jego ideą świat przedstawiony nie powinien dostarczać odbiorcy zbyt wielu trosk o charakterze ideologicznym. Zamiast tego wywołuje uczucia sentymentalno-religijne, w dużej mierze przepuszczone przez filtr odczuwania romantycznego.

Taki właśnie Żyd – sfingowany, bez trudu dający się zaakceptować, bo nieobecny – mógł sprawiać wrażenie składnika polskiej tożsamości i polskiej historii. Badacze historii literatury spoglądający kilkanaście lat później na *Umschlagplatz*, *Bohiń* i *Weisera Dawidka*, doszli do wniosku, że ów Żyd jest uczestnikiem – niegdyś toczonej z caratem, potem z hitlerowcami, a w latach 80. z reżimem socjalistycznym – wspólnej walki przeciw niebezpiecznej idei identyczności. Zgodnie z tym, nader pobożnym, myśleniem, przedstawić Żyda w literaturze znaczyło wtedy „kłaść nacisk na to, co indywidualne, odmienne”, opowiadać się „nie za tym, co tożsame, lecz za tym, co różne. Postrzegani w takiej perspektywie polscy Żydzi stają się symbolem utraconej Różnicy, miniony świat, który współtworzyli – alegorią doskonałej rzeczywistości – ciągle z nadzieją wypatrywanej”³⁰.

Jak wyglądałaby dzisiaj polska proza bez takiego filtru? Co by w niej uległo zmianie, gdyby Stefan Chwin napisał powieść o Żydówce i już na

³⁰ P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. W: *Ślady obecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 341.

wstępie uciał dyskusje o sekretnej tożsamości Esther? Jaka byłaby dzisiaj polska proza, gdyby w 1987 roku Paweł Huelle zamiast *Weisera Dawidka* opublikował *Dawida Weisera*? Czy mówilibyśmy wtedy o zwrocie pozytywistycznym, doceniając powagę pisarzy, godną autorki *Meira Ezofowicza*? Sądzę, że podobne powieści musiałyby powstać w innej kulturze niż polska kultura romantyczna. A to, że nie tylko powstały w takim właśnie układzie, ale przyjęły się w nim tak dobrze i mocno osadziły, przesądza o istnieniu romantycznego paradygmatu jeszcze w pierwszych latach XXI wieku³¹. Mimo że w 2000 roku Maria Janion mówiła następująco o romantyzmie: „[...] dziś jednak uczestniczymy w bolesnym i dramatycznym procesie: wygasaniu pewnego cyklu dziejowego w kulturze polskiej. Tak niedawne wzruszenia oddalają się w coraz bardziej niepowrotną przeszłość”³².

Paradygmat romantyczny obejmuje także kulturę polskich Żydów, a w niej zjawiska tak odmienne, jak antysemityzm Zygmunta Krasińskiego i filosemityzm Mickiewicza.

Spór między Mickiewiczem a Krasińskim nie ogranicza się do epoki romantyzmu, nurtuje cały wiek XIX i XX, stanowi niezbywalną część nowożytnego polskiego paradygmatu kulturowego. Nie zdając sobie sprawy z charakteru i zasięgu tego sporu, nie możemy rozmawiać o kulturze polskiej³³.

W prozie wydanej po 1989 roku spór ten jest słabo widoczny. Wyczuwa się go jeszcze w niektórych fabułach (*Notatki o Franku* Olgi Tokarczuk, które można potraktować jako nawiązanie do romantycznych

³¹ O długim trwaniu romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej i jego aktualizacjach zob.: E. SZYBOWICZ: *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 2008, s. 11–51; M. RABIZO-BIREK: *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów 2012. Oprócz Marii Janion, Elizy Szybowicz i Magdaleny Rabizo-Birek o tradycji romantycznej w literaturze polskiej po 1989 roku dyskutowali m.in. Andrzej Sosnowski, Agata Bielik-Robson, Andrzej Mencwel, Jerzy Prokopiuk, Tadeusz Drewnowski, Mariusz Czubaj i wielu innych. Por. tamże, s. 117–134.

³² M. JANION: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 25.

³³ Tamże, s. 71.

dyskusji o Judeo-Polonii i frankistach), jednak zasadniczo ma on charakter bezydeowy lub wynika z innych niż romantyczne założeń (jak w pracy Magdaleny Tulli i Sergiusza Kowalskiego *Zamiast procesu...*³⁴ czy w *Asystencie śmierci* Bronisława Świdierskiego³⁵).

Pora powiedzieć, czyimi metonimiami Zagłady będą się tu zajmować. Łączą się z tym dwie anegdoty. W wydanej w 2009 roku pracy *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie* Maria Janion posłużyła się cytatem jako tytułem rozdziału: „*Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz*”³⁶. Niby oczywiste, ale kto to powiedział? Słowa pochodzą z *Dziennika galernika* Imre Kertésza, jednego z głównych bohaterów *Wykładów...* Możliwe, że dla Janion były one tak znajome i własne, że, automatycznie, przestała uważać je za fragment cudzego tekstu. Bohaterami szkicu, który wziął tytuł z *Dziennika galernika*, są Paul Celan, Primo Levi i Kertész. Trzej autorzy z Auschwitz bardzo silnie (literacko) związani. Mistrzem metafor skrywających wojenne doświadczenie jest tu jednak głównie Celan. Przypominając ich historię w *Fudze śmierci*, uszczuplonej później przez poetę o „kadencję i metaforykę”³⁷, Janion przyjęła stanowisko, że figury retoryczne, dzięki którym tekst może mówić o Zagładzie na wiele różnych sposobów, stanowią o przewadze sztuki nad innymi metodami zachowywania pamięci i nie stwarzają ryzyka nadinterpretacji lub zniekształcenia czyichkolwiek intencji. Deklaracja Kertésza, jakoby mówiąc o czymś zgoła odmiennym od doświadczenia obozu, dalej o nim mówił, jest jednak

³⁴ S. KOWALSKI, M. TULLI: *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*. Warszawa 2003.

³⁵ B. ŚWIDERSKI: *Asystent śmierci*. Warszawa 2007.

³⁶ M. JANION: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009, s. 279. Podobną deklarację spotykamy w pracy Alvina H. Rosenfelda: „[...] wszystkie napisane po Holocauście powieści opisujące żydowskie cierpienie muszą skrywać w sobie Holocaust, nawet jeśli nie mówią o nim wprost. Szczególnie utalentowani pisarze, jak Singer czy Malamud, potrafią przedstawić najstraszliwszą z żydowskich tragedii w sposób zawołowany. Ale niezależnie od tego, co dostrzegamy na powierzchni, we wnętrzu dzieł odnajdujemy Holocaust”. A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003, s. 111.

³⁷ Janion cytuje tu zdanie Johna Felstinera, który z kolei przytacza słowa Sidry DeKoven Ezrahi. Por. M. JANION: *Bohater, spisek, śmierć...*, s. 284.

w gruncie rzeczy przedsięwzięciem mało prawdopodobnym, ponieważ łączą się w niej na trwałe skrajnie różne zjawiska, ograniczające swobodę wyobraźni.

Druga z anegdot dotyczy wątpliwości, jakie Michał Głowiński zgłosił odnośnie do Michała Pawła Markowskiego. W przekonaniu autora *Czarnego nurtu*:

Głowiński doświadczył rozpadu świata na własnej skórze, dlatego czytanie literatury [dokładnie: *Pornografii* Witolda Gombrowicza – M.C.] jest dla niego próbą ocalenia świata, który nie powinien za żadne skarby przejść powtórnie przez to piekło, przez które przeszedł swego czasu. Tyle że Głowiński nie mówi tego wprost i swoje wstrząsające doświadczenie, dla którego mam niebywały szacunek, pseudonimuje teorią literatury³⁸.

Odpowiedź autora *Czarnych sezonów* brzmiała:

Przeżycia wynikające z żydowskiej martyrologii są bezdyskusyjnie najbardziej traumatycznymi przeżyciami mojego życia, o których na moment zapomnieć nie można, nie określają one jednak wszystkiego, co w życiu robiłem i robię³⁹.

W historii myślenia o zapisie Zagłady utrwaliło się przeświadczenie, że pojawia się ona zawsze, ilekroć osoba, która ją przeżyła, sięga po pióro. Tymczasem sprawa nie jest tak prosta. Z jednej strony metonimie stosują prozaicy, którzy bardzo długo nie potrafili wypowiedzieć swojego doświadczenia Holokaustu, więc wygodniej było im robić to „anonimowo”, za pomocą technik niedosłownego mówienia (Kuryluk i Tulli jako córki ocalonych matek, Frajlich, Jabłońska, Mirecka-Ploss, Pankowski); z drugiej strony są prozaicy, dla których Zagłada jest pośrednim doświadczeniem, zatem metonimia wyzwala w nich emocje

³⁸ *Zagadywanie katastrofy*. Z Profesorem Michałem Pawłem MARKOWSKIM rozmawiają Stanisław GROMADZKI, Paweł MOŚCICKI, Robert PAPIESKI i Radosław ROMANIUK. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2005, nr 4 (10), s. 21. Cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Realia, dyskursy, portrety. Studia i szkice*. Kraków 2011, s. 363.

³⁹ Tamże, s. 366.

naturalnie im obce, bez których jednak literatura straciłaby wiarygodność i prawdopodobieństwo (Głowacki, Gretkowska, Kłos, Kobierski, Łoziński, Sapkowski).

Pisał Roman Jakobson: „Nieprzypadkowo struktury metonimiczne są mniej zbadane niż dziedzina metafory”⁴⁰. Oznacza to jednak pewną trudność w redefinicji zjawiska, które dotąd przyjmowało postać działania połowicznego lub mało aktywnego. Metonimia w każdym z omawianych w tej książce przypadków jest formą zastępczej mowy o rzeczywistości, która jednocześnie jest wyobrażeniem, strukturą wyobraźni i zjawiskiem od doświadczenia niezależnym. „Sztuka powojenna pozostaje pod wpływem wyobraźni Holokaustu”⁴¹.

Ponieważ od Zagłady dzieli nas ciągle zwiększający się dystans czasowy – istnieje ona w słabnącej pamięci lub postpamięci – jej materialne ślady mówią o danej kiedyś bezpośrednio dostępności przez szereg mechanizmów zastępczych. Jedna, najważniejsza zapewne, funkcja metonimicznego istnienia przedmiotu odsyła ku ludziom niegdyś go używającym lub posiadającym. [...] Rzeczy zatem świadczą o historii – to kolejna, wyrazista funkcja wielkiej przedmiotowej metonimii wprowadzonej w ruch przez maszynę wojny i masowej śmierci, trzeba jedynie podjąć wysiłek zbliżenia się do nich, odczytania ich metonimicznych przegrupowań i postawienia pytania o ich szersze znaczenie⁴².

Metonimiami przeszłości w prozie są nie rzeczy, lecz wyobrażenia o nich. Swoją niematerialność i nieuchwytność rekompensuje ona poprzez obrazy, tworzone na podstawie historii poza jej starymi ramami. Jedyny kłopot, jaki może mieć z nimi odbiorca, pochodzi z jego prawa do tego, aby nie przyjąć tych wyobrażeń jako własnych. Wyobrażenia, inaczej niż rzeczy, wzmagają bowiem mechanizm identyfikacji, same będąc jedynie projekcją nieprzedstawialnego doświadczenia. Rzeczy, o których pisze Bożena Shallcross, umieszcza się w muzeach. Wyobrażenia

⁴⁰ R. JAKOBSON: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. POMORSKA. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. MARKIEWICZ. T. 2. Kraków 1976, s. 69.

⁴¹ M. JANION: *Bohater, spisek, śmierć...*, s. 279.

⁴² B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010, s. 7–8.

istnieją dzięki sztuce i są jej performance'em. W *Metonimiach Zagłady...* proponuję widzieć sztukę jako akcję i instalację, a nawet uliczny *flash mob*, a nie muzealną ekspozycję. Zagłada bowiem już dawno opuściła zbiorową pamięć i zaczęła wieść życie w wyobraźni⁴³. Pisze o tym Alvin H. Rosenfeld w jedynej dotąd tak rozległej pochwalie swobody twórczej w projektowaniu Zagłady w sztuce, czyli w pracy *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*⁴⁴. W części poświęconej powieściom: *The Wall* Johna Herseya, *Miła 18* Leona Urisa, *Ostatni sprawiedliwy* André Schwarz-Barta, *Malowany ptak* Jerzego Kosińskiego, i opowiadaniom Tadeusza Borowskiego Rosenfeld stwierdza, że wierność faktom gubi tę literaturę częściej niż artystyczna swoboda i oddanie władzy wyobraźni. Dzieje się tak, ponieważ solidne osadzenie opowieści w historii wymaga od piszących równie starannej oceny świata przedstawionego. Trudno jest opowiadać o Holokauście w uporządkowany i sterylny sposób⁴⁵. Co więcej, porządek i sterylnność nie czynią opowieści jakością

⁴³ Pojęcie muzeum rozumiem tu inaczej niż Joanna Hańderek, która w pracy o pisarstwie A. Malraux, C. Geertza i J. Clifforda *Metamorfozy i muzea przez „muzeum wyobraźni”* rozumie rozległą wiedzę o kulturze, jaką posiada każdy jej użytkownik, obdarzony świadomością kulturową i zdolnością jej interpretacji. Por. J. HAŃDEREK: *Metamorfozy i muzea*. Kraków 2010, s. 79–82. Na temat muzeów pamięci i ich związku z Zagładą por. obszerną monografię zagadnienia: A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holocaustu*. Lublin 2011.

⁴⁴ A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu...* Zasadniczo Alvin Rosenfeld jest przeciwnikiem metaforyzacji Auschwitz. „Nie ma metafor dla Auschwitz, podobnie jak Auschwitz nie jest metaforą dla czegokolwiek innego”. Tamże, s. 41. „Wyraża w ten sposób przekonanie, że literatura mówiąc o Zagładzie, świadoma swoich zobowiązań etycznych, musi uporać się z pokusą uniwersalizacji żydowskiego losu. O literackich konwencjach takiej postawy myślał zapewne Derrida, pisząc, że we wczesnych utworach Edmonda Jabès’a »Żyd jest alegorią«, uprzedmiotowionym nośnikiem ogólnoludzkiego doświadczenia opresji. Etyczne pisanie o Zagładzie powinno więc zmierzać do rozbrojenia uniwersalizującego sensu alegorycznego, do zakorzenienia opowieści na powrót w bycie, w rzeczywistości cierpienia”. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007, s. 294–295.

⁴⁵ O klasycznych kategoriach etycznych i zatarciu różnic między światem katów i ofiar oraz problemie uniwersalizacji i partykularyzacji zła pisał również A. Werner we wstępie do: T. BOROWSKI: *Utwory wybrane*. Oprac. A. WERNER. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. LXII–CXX.

atrakcyjniejszą od wszystkich pozostałych i nie zapewniają jej powodzenia. Może to uczynić jedynie wyobraźnia.

Przyglądając się powieści o Holokauście, można zauważyć, że największe wrażenie na czytelniku robi ona właśnie wtedy, gdy odchodząc od tradycyjnych standardów powieściopisarstwa, zaczyna zbliżać się do poezji. Po lekturze zostaje w nas często nie rozwój akcji czy opisy postaci, ale sceny, w których wyrażony zostaje pewien nastrój za pomocą kilku wspaniałych obrazów⁴⁶.

Rosenfeld wymienia tu m.in. pola ludzkich głów z *Krwi nieba* Rawicza, martwe dzieci wynoszone „jak kurczaki” z *Proszę państwa do gazu* Borowskiego i rzeź motyli z *Ostatniego sprawiedliwego*. Proza polska ostatnich dwu dekad rozszerza tę listę o co najmniej kilka kolejnych, idiomatycznych obrazów: zagładę owadów z *Ziemi Nod* Kobierskiego, pożar w Ściegach z powieści Tulli *W czerwieni*, wywóz ludności taksów-

⁴⁶ A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu...*, s. 123. Podobnie rolę wyobraźni i jej wytworu, czyli obrazu (ikony, emblematu) Auschwitz rozumie Cynthia Ozick. Analizując powieści: *Ręka, która podpisywała dokumenty* Helen Demidenko, *Człowiek z popiołów* Salomona Isacovici, *Fragmenty. Wspomnienia z dzieciństwa* Binjamina Wilkomirskiego, *Wybór Zofii* Williama Styrona oraz *Lektor* Bernharda Schlinka, autorka wyraźnie oddziela historię od wyobraźni, zaznaczając, że utrwalone w pamięci zbiorowe obrazy płonących synagog i ksiąg oraz polowań na ludzi są pierwotne w stosunku do rzeczywistości opisanej w dokumentach. „Na początku było nie słowo, lecz kamera – i obecna w tamtym czasie, w tamtym miejscu kamera nie wprowadzała w błąd”. C. OZICK: *Prawa historii i prawa wyobraźni*. Przeł. Z. BATKO. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 93. Według Lawrence’a L. Langer, stanowisko Ozick podkreśla specyfikę kultury amerykańskiej i jej odbiorców, dla których podstawową potrzebą jest lektura takiego tekstu o Holokauście, w jakim mogliby aktywnie uczestniczyć. Aktywne uczestnictwo zaś w odbiorze literatury o Holokauście mogą im zapewnić wyłącznie takie utwory, gdzie historia przeplata się z fikcją i terażniejszością. Langer zalicza do nich: *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana oraz *Tha Shawl: A Story and a Novella* Cynthii Ozick. „W istocie w obu omawianych tekstach pojawia się ten sam problem: jak połączyć mniej więcej normalną terażniejszość ze straszliwą przeszłością. Jedno z zadań literatury dotyczącej Holocaustu polega na tym, by pomóc czytelnikowi wyobrazić sobie wewnętrzne zmagania ludzi na co dzień obcujących z tym dylematem”. L.L. LANGER: *Dwa głosy: Cynthia Ozick i Art Spiegelman*. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 102.

kami ze *Skazy*, pasące się na łąkach Brzezinki stado owiec z *Gier w Birkenau* Agnieszki Kłos czy poparzonego Piotrusia owiniętego w srebrne kocy i bandażę z *Frascati*... Ewy Kuryluk. Wiele z tych obrazów nie ma wysokiej wartości estetycznej, posiada za to niebywałą siłę oddziaływania. Taką wizję, zdaniem Rosenfelda, tworzy kanonada zjawisk i rzeczy posypanych popiołami Zagłady – oczu, śniegu, mleka matek, oddechu, słów *etc.* – z powieści Arnošta Lustiga *Modlitwa za Katarinę Horowicową*. „[...] bo prochy tych, którzy zginęli niewinnie, będą natarczywie domagać się pamięci”⁴⁷.

W polskiej wyobraźni masowej szczególne miejsce zajęła scena z filmu *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego⁴⁸. Widać w niej Franciszka Kalinę, który przez wiele miesięcy prowadząc z sąsiadami ze wsi wojnę o pamięć po Holokauście, a zwłaszcza o formę tej pamięci, został w końcu bestialsko zlinczowany, a później ukrzyżowany na drzwiach stodoły niczym Chrystus⁴⁹. Ta skomplikowana i wielowarstwowa metafora – Polaka współczesnego jako Polaka z czasów wojny; Polaka jako Żyda z czasów Zagłady; Żyda z czasów Zagłady jako Chrystusa; Polaka pomagającego podczas wojny Żydom jak Chrystus; Polaków, którzy ukrzyżowali na drzwiach stodoły Kalinę, jak Żydów, którzy ukrzyżowali Chrystusa – budząc wiele

⁴⁷ A. LUSTIG: *Modlitwa za Katarinę Horowicową*. Cyt. za: A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu...*, s. 124.

⁴⁸ *Pokłosie*. [Film fabularny]. Reż. i scen. W. PASIKOWSKI. Zdj. P. EDELMAN. Polska 2012.

⁴⁹ Symbolikę tej sceny oceniano bardzo różnie, zestawienie krucjaty Kaliny z męką Chrystusa nazywając antypolskim kiczem, przesadą, absurdem i „absolutnym idiotyzmem”. Romuald Szeremietiew pisał np.: „[...] mamy sekwencję, jak to polscy chłopcy przybijają do krzyża człowieka, który chciał zadbać o groby zamordowanych Żydów. A chłopci, wszak katolicy, robią to dlatego, że Żydzi byli sprawcami ukrzyżowania Jezusa Chrystusa. Cóż ciemny polski lud! Prawda jaki wyrafinowany intelektualnie pomysł? Doktor Joseph Paul Goebbels by tego lepiej nie wymyślił. Reżyser opowiada w wywiadzie dla »Gazety Wyborczej«, że sfilmowanie czegoś takiego podsunął mu jednak nie Goebbels, ale jakiś kolega. Pasikowski mówi, że długo nie był przekonany, czy warto coś takiego kręcić, ale zmienił zdanie, gdy przeczytał jakąś książkę makabrycznego bajkopisarza Jana Grossa”. R. SZEREMIETIEW: *A po Grossie jest „Pokłosie”*. Dostępne w Internecie: <http://wpolityce.pl/artykuly/40211-a-po-grossie-jest-poklosie-zwiazki-pasikowskiego-z-grossem-sa-tak-oczywiste-ze-podkreslil-jenawet-tygodnik-powszechny> [data dostępu: 18.01.2013].

wątpliwości i kontrowersji, zapada głęboko w pamięć i uporczywie powraca w prawie każdym komentarzu do filmu Pasikowskiego. Za Aronem Guriewiczem można ją nazwać metaforą zmaterializowaną. Oto bowiem

chrześcijański święty na pytanie, dlaczego chrześcijanie z radością przyjmują śmierć męczeńską, odpowiada: „Ponieważ w naszych sercach wryty jest znak krzyża”. Chcąc się o tym przekonać, tyran każe wydobyć świętemu serce z piersi i znalazłszy na nim istotnie ów znak, natychmiast się nawraca⁵⁰.

Przykład, jaki podaje Joanna Tokarska-Bakir, podobnie jak scena z *Pokłosa*, ilustruje mechanizm działania ludowej wyobraźni, zamieniającej magię w dosłowność i jednocześnie dokonującej czegoś niemożliwie niebezpiecznego. Zrównując symbol z obiektem, wyobraźnia społeczna przestaje rozumieć go jak niedosłowny przekaz i przenosi znaczenie symboliczne w obszar, w którym nie dokonuje się szyfracja lub deszyfracja ukrytych znaczeń. Innymi słowy, „w chwili erupcji psychotycznej przedmiot do czegoś w wyobraźni podmiotu przyrównany zaczyna być traktowany tak, jakby był tożsamy z przedmiotem owego porównania”⁵¹. Dopiero gdy Franciszek Kalina zostaje ukrzyżowany, miejscowi z przerażeniem dostrzegają w nim podobieństwo do Chrystusa i zaczynają rozumieć kuriozalność popełnionej zbrodni. Kalina z prostego chłopca staje się udosłownioną metaforą zadośćuczynienia Polaków za współudział w Holokauście i jak Chrystus musi wycierpieć swoje, aby dopełnić się plan powzięty – dosłownie – z góry.

W wykładzie *Długi, mroczny cień*, który Imre Kertész wygłosił w 1991 roku w Budapeszcie podczas konferencji „Współżycie Węgrów i Żydów”, omówiony został również związek Holokaustu z wyobraźnią:

⁵⁰ Przykład podaję za: J. TOKARSKA-BAKIR: *Legends o krwi. Antropologia przesądu (z cyklu: Obraz osobliwy)*. Warszawa 2008, s. 180.

⁵¹ Tamże, s. 184. Mowa o mechanizmie zrównania symbolicznego opisanym przez Hannę SEGAL. Por. np. TAŻ: *Marzenie senne, wyobraźnia*. Przeł. P. DYBEL. Kraków 2003. Odnosząc się do obu tych koncepcji – Guriewiczza i Segal – Tokarska-Bakir pisała: „Równanie symboliczne, będące patologicznym aspektem procesu symbolizacji, stanowiło zawsze najbardziej niezawodny wehikuł przemocy wobec Żydów”. J. TOKARSKA-BAKIR: *Legends o krwi...*, s. 184.

[...] należy odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu wyobraźnia jest w stanie poradzić sobie z Holocaustem, o ile w ogóle potrafi go przyswoić, i w jakim stopniu Holocaust, za pośrednictwem tej wyobraźni, stał się elementem naszej kultury etycznej i życia etycznego. O to bowiem chodzi naprawdę, mówiąc zatem o literaturze i o Holocaustie, należy mówić właśnie o tym⁵².

Wszelka literatura o Auschwitz, twierdzi autor *Losu utraconego*, powstaje w wyobraźni i – w jakimś sensie – w niej pozostaje. Inna literatura – a zwłaszcza ta, która pomija osobliwie indywidualną wrażliwość podmiotu – w ogóle nie jest możliwa. Kertész bardzo szczególnie definiuje sztukę pisarską. Jest ona przede wszystkim źródłem mitów, legend i podań.

[...] dopóki człowiek śni – o czymś złym czy też dobrym – dopóki ma swoje podania, baśnie i mity, dopóty istnieje literatura, cokolwiek powiedzieć o trawiącym ją kryzysie. [...] Jakkolwiek to oceniamy, dymy Holocaustu zasnuły Europę długim, mrocznym cieniem, a ogień wypalił na niebie nieusuwalny znak. I w tym piekielnym świetle duch mitu przywołał raz jeszcze słowa wyryte na kamiennych tablicach; ukazał upiory dziejów, przypowieść zyskała spełnienie, ożyła odwieczna historia męki, ludzkiego cierpienia. Auschwitz, główna scena Holocaustu, stał się symbolem wszystkich nazistowskich obozów...⁵³.

⁵² I. KERTÉSZ: *Język na wygnaniu*. Przeł. E. SOBOLEWSKA. Warszawa 2004, s. 39.

⁵³ Tamże, s. 39–40. Kertész w ogóle jest zwolennikiem mityzacji i parabolizacji Holocaustu. W innym miejscu *Języka na wygnaniu* stwierdza: „Auschwitz stał się w świadomości europejskiej tym, czym się stał: ponadczasową przypowieścią naznaczoną piętnem nieprzemijalności; w jego nazwie zawiera się cały świat nazistowskich obozów koncentracyjnych i groza całego świata ducha, świat, którego zmitologizowane resztki należy zachować na przyszłość, by mogli tam pielgrzymować ludzie, tak jak pielgrzymują na Golgotę”. Tamże, s. 33. Przypomnijmy stanowisko Lawrence’a L. Langer’a, który sprzeciwiał się „neutralizowaniu” Holocaustu i czynieniu go częścią prywatnych i odległych w czasie doświadczeń. Por. L.L. LANGER: *Neutralizowanie Holocaustu*. Przeł. J. MIKOS. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 141. Częściowo podejście Langer’a rozwinął Michał Głowiński, twierdząc, że „owa neutralizacja prowadzić może do zatarcia swoistości zjawiska, do traktowania go w ten sposób, jakby było jednym z szeregowych wydarzeń historii, niczym specjalnym się niewyróżniającym”. M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*

W przeciwieństwie do innych myślicieli podejmujących namysł nad Holocaustem Kertész uważa, iż sztuka potrafi opowiedzieć o Zagładzie. Twierdzi wręcz, że może o niej mówić dwójako. Z zastosowaniem zapa-
dających w pamięć, mitycznych obrazów. „[...] obraz Holocaustu mo-
żemy wytworzyć jedynie dzięki estetycznej sile wyobraźni”⁵⁴. Wówczas sztukę rozumieć należy jako język wyobrażony i wytworzony, a nie dany raz na zawsze (w dokumentach na przykład). Tuż obok istnieje sztuka świadków – Primo Lévięgo i Tadeusza Borowskiego⁵⁵ – która także ma źródło w wyobraźni, znajduje się jednak w miejscu uprzywilejowanym, bo to na niej teksty oddalone lub pozbawione całkowicie związków z historią powinny się wzorować.

Stwierdzając, że „obóz literacki można sobie wyobrazić jedynie jako tekst literacki, jako rzeczywistość już nie”⁵⁶, autor *Angielskiej flagi* wszedł w polemikę z myślicielami takimi jak Berel Lang, którzy nie znaleźli w opowiadaniu o Holocaustie zastosowania dla metafory. Miała ona być grzechem przeciw konkretności i dosłowności Holocaustu⁵⁷

Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 16–17.

⁵⁴ I. KERTÉSZ: *Język na wygnaniu...*, s. 39.

⁵⁵ Kertész włącza ich do nielicznego grona twórców, którzy zdołali z Holocaustu uczynić literaturę na światowym, wyjątkowo wysokim poziomie. Są wśród nich także: Paul Celan, Jean Améry, Ruth Kléger, Claude Lanzmann i Miklós Radnóti. Por. tamże, s. 123. O zupełnie innym rodzaju mitu pisze Alina Ziębińska-Witek: „Konsekwencją rozpatrywania zagłady Żydów w kategoriach spiskowej wizji dziejów jest również uznanie Holocaustu za mit (w sensie zwykłego kłamstwa). Historycy nazywający siebie rewizjonistami uzasadniają absurdalność Holocaustu, uważają go za sowiecką propagandę, którą Stalinowi, jako zwycięzcy, udało się wprowadzić do podręczników historii jako fakt”. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Holocaust. Problemy przedstawiania*. Lublin 2005, s. 43. Wspomniany mit ma głównie wartość propagandową. Im wyraźniej podkreśla się męczeństwo ofiar, tym bardziej widać bestialstwo reżimu hitlerowskiego. Zdaniem Ziębińskiej-Witek, „Wieczna kampania na rzecz Holocaustu jest wykorzystywana do usprawiedliwiania amerykańskiej pomocy dla Izraela”. Tamże.

⁵⁶ I. KERTÉSZ: *Dziennik galernika*. Przeł. E. CYGIELSKA. Warszawa 2006, s. 176.

⁵⁷ Pisze o tym Katarzyna Chmielewska w szkicu *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, oprócz pozostałych zarzutów Langa, sformułowanych pod adresem literatury, przypominając kilka innych stanowisk wobec pisa-

jako wydarzenia absolutnie wyjątkowego i całkowicie jednorazowego. Po przeciwnej stronie stanął m.in. Hayden White, twierdząc, że proces przemiany historii w literaturę jest jednocześnie procesem tropowania (zamiany faktów w tropy retoryczne). Jeden z jego podstawowych środków to metafora⁵⁸. Jak pisze Alina Ziębińska-Witek:

[...] historycy Holocaustu unikają metafor, pisząc o obozach i gettach [...]. Tymczasem Auschwitz był poznawany, rozumiany i odczuwany metaforycznie poprzez jego ofiary, był wyrażany i interpretowany metaforycznie przez pisarzy i teraz jest pamiętany i komentowany metaforycznie przez uczonych i poetów nowej generacji. Zamiast więc szukania Holocaustu poza metaforami, znaleźć go można w metaforach, gdyż są jedynym naszym dostępem do faktów, a nie zagrożeniem dla nich⁵⁹.

W przeciwieństwie do literatury dokumentu osobistego i tradycyjnego świadectwa fikcja, będąca rodzajem wyznania, posługuje się groteską, ironią, pastiszem czy oniryzmem. Z kolei proza polska przełomu lat dziewięćdziesiątych XX wieku i pierwszych lat XXI stulecia inwestuje w wyobraźnię, traktując obraz jako świadectwo minionego.

Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. Musimy spróbować wyobrazić sobie, czym było piekło Auschwitz latem 1944 r. Nie odwołujemy się do niewyobrażalnego. Nie brońmy się, mówiąc [...] że nie jesteśmy i nigdy nie będziemy w stanie pojąć tego wszystkiego. Ale *musimy*, musimy wyobrazić sobie tę jakże trudną wyobraźność⁶⁰.

nia o Zagładzie, m.in.: Eliego Wiesela, Alvina H. Rosenfelda, Michaela Wyschogroda i Primo Leviego. Por. K. CHMIELEWSKA: *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*. W: *Stosowność i forma...*, s. 21–32.

⁵⁸ H. WHITE: *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*. W: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Przeł. E. DOMAŃSKA, M. LOBA, A. MARCINIĄK, M. WILCZYŃSKI. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 178–179. O różnych koncepcjach wizualizacji Holocaustu, wynikających ze stanowisk Berela i White'a, zob. B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013, s. 19–46.

⁵⁹ A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Holocaust. Problemy przedstawiania...*, s. 28–29.

⁶⁰ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko...*, s. 9.

Tematem tej książki są zatem literackie wyobrażenia Zagłady i wyobrażanie sobie, co mogą one oznaczać. Trudno zaprzeczać ich fikcyjności. Słysząc ją nawet w nazwie „pogłosy Auschwitz”, podkreślającej różnicę między wymyślonym i prawdziwym głosem świadków. To, co wydaje się wymysłem, pozostaje jednak, jak twierdzi Didi-Huberman, przyczyną nieszczęścia naszej „epoki rozdartej wyobraźni”⁶¹. Nie możemy dawać świadectw, pozostając w ich władzy. Przejmując władzę nad świadectwami, piszemy je sami.

*

Publikacja ta nie powstałaby bez pomocy wielu osób. Za życzliwe sugestie, rozmowy, uwagi i lekturę dziękuję prof. zw. dr. hab. Marianowi Kisielowi, prof. UWM dr. hab. Sławomirowi Buryle, prof. zw. dr. hab. Michałowi Głowińskiemu, prof. UŚ dr. hab. Krzysztofowi Uniłowskiemu, dr Annie Kałuży, dr. Piotrowi Weiserowi, mgr Ewie Bartos oraz członkom Zespołu badań nad literaturą Zagłady Żydów działającego w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie.

Osobne podziękowania należą się redaktor Agnieszce Pluteckiej za szczególną pomoc w przygotowaniu książki do druku.

⁶¹ Tamże, s. 225.

Stanowiska i przeglądy

Od stosowności do dosadności Wokół przemian polskojęzycznej prozy o Zagładzie w latach 1989–2009

W książce posługuję się rozróżnieniem na literaturę (względnie prozę) Zagłady i literaturę (prozę) o Zagładzie. Nie jest ono oczywiste. Tym bardziej że większość tekstów z grupy pierwszej wchodzi w skład grupy drugiej. Natomiast nie wszystkie teksty o Zagładzie stosują się do zasad postawionych literaturze Zagłady. W największym skrócie: literatura Zagłady to pewien zbiór dzieł napisanych przez ludzi, którzy uczestniczyli w tragedii Holokaustu. To literatura świadków i ocalonych. Zarówno sprzed kilkudziesięciu lat (na przykład Bogdana Wojdowskiego), jak i z czasów nieodległych (Irit Amiel czy Michała Głowińskiego). Literaturę o Zagładzie tworzy wielu bardzo różnych autorów, najczęściej pośrednio związanych z Holokaustem (jak zaintrygowany biografią Jerzego Kosińskiego Janusz Głowacki) lub niezwiązanych z nim w ogóle (jak Manuela Gretkowska czy Andrzej Mularczyk). Przed prozą o Zagładzie nie stawiam twardych warunków. Z Zagładą powinien łączyć ją temat. To natomiast, czy jest on traktowany przez pisarza ze szczególną atencją, czy skrótowo, jest sprawą drugorzędną. Między innymi dlatego ten właśnie obszar – tekstów związanych z Holokaustem najróżniejszymi więzami – stanowi najatrakcyjniejsze pole sztuki właśnie dla czytelnika. To w tej grupie najczęściej dochodzi do przesunięć, przemieszczeń i przetasowań.

Między cieniem Harlequina a blaskiem anegdoty

W wydanym w 2004 roku zbiorze esejów *Czytając Polskę. Literatura po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności* Kinga Dunin postawiła, zdawałoby się, niewiele mówiącą, ale ciekawą tezę.

Literatura bezpośrednio związana z Holocaustem jest domeną pisarzy pochodzenia żydowskiego, co nadaje jej specjalny status świadectwa. Tak też zwykle jest pisana – w formie wspomnień, ocalanych od zapomnienia relacji. Ocalanych od zapomnienia obrazów¹.

Nie odmawiając mu jasności, zdanie wypowiedziane przez autorkę *Karocy z dyni*, w pracy skądinąd diagnozującej sytuację w rodzimej literaturze lat 1989–2003, miało raczej charakter łagodnego proroctwa niż zasadniczej dyrektywy. Nie bardzo zresztą wiadomo, czy o pogodnym, czy raczej złowieszczym nacechowaniu. Rozpoznawcze w stosunku do pierwszego piętnastolecia, które nastąpiło po domniemanym, przełomowym 1989 roku, stwierdzenie Kingi Dunin powinno było bowiem zakomunikować, że w polskojęzycznej prozie o Zagładzie najchętniej i najczęściej zajmują stanowisko autorzy żydowscy². Autorzy polscy robią to – wolno przypuszczać – rzadziej, niechętnie albo w taki sposób, który najrzęczniejszy byłoby skwitować milczeniem. Co wszakże oznacza presuponowane tu założenie, że Zagłada nie jest domeną polskiej literatury nieżydowskiej? Postępującą tabuizację tematu? A może zawstydzającą bezradność samej literatury, przy okazji zmuszanej rozprawić się z oskarżeniami o sąsiedzką niegodziwość i rozwiązywać problem antysemityzmu³? W *Bożej podszewce* Teresy Lubkiewicz-Urbano-

¹ K. DUNIN: *Czytając Polskę. Literatura po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa 2004, s. 145.

² Na temat różnic między literaturą żydowską i polsko-żydowską szczegółowo pisała Monika ADAMCZYK-GRABOWSKA. Por. TAŻ: *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004.

³ Rozumowanie Przemysława Czaplińskiego – jakoby część polskiej prozy o Zagładzie po 1989 roku powstała dzięki autorom z nią w ogóle niezwiązanym i dlatego jej „ociąganie się” z zapisaniem Holocaustu jest do pewnego stopnia zrozumiałe

wicz⁴, będącej drapieżnym i wyłomowym głosem na temat dwudziestowiecznej kresowej szlachty polskiej, o Zagładzie nie mówi się wiele. A jeśli już, to w tonie pół prawdy, pół wiedzy i za pomocą stereotypu.

Wiadomo, po miasteczkach biją Żydów, kiedy coś się rusza na strychu, zaraz do głowy przychodzi, że to Żyd się schował. Ale najlepiej nic o tym nie wiedzieć, traktować jak niesprawdzone pogłoski [...]. Po prostu w niewyjaśnionych okolicznościach giną obcy, którym czasem, przez chwilę, po ludzku się współczuje, po to, żeby zaraz zapomnieć, zaprzeczć⁵.

Jeszcze bardziej wymijająco i powściągliwie o Zagładzie pisze Olga Tokarczuk w *Prawieku i innych czasach*⁶. Prozatorski dyskurs „środka”, reprezentowany przez obie powieści, kształtuje się bowiem tak, by wyważyć racje oraz uniknąć oddania fabuły trybom „młyna Holocaustu” (według określenia Dominicka LaCapry⁷) i tym samym nie naznaczyć bohaterów stygmatem ofiar lub katów, unikając także innych fikcyjnych podziałów. Odpowiednio złagodzona przez Tokarczuk historia, którą najpierw oglądamy oczami Niemca (*Czas Kurta*), później Polki (*Czas Genowefy*), a w końcu Żydów (*Czas Szenbertów*), ma sprawiać wrażenie neoliberalnej narracji, w której każda ze stron przedstawia swoje sta-

– niewiele wyjaśnia: „[...] pojawiają się paradoksalne wyznania pisane przez ludzi urodzonych po wojnie, a więc nie mających z dziejami Zagłady nic wspólnego, którzy w szczególny sposób starają się przejąć winę (P. Huelle: *Weiser Dawidek*; P. Szewc: *Zagłada*; J.M. Rymkiewicz: *Umschlagplatz*). Dlatego literatura polska od schyłku lat 80. przypomina dziwny proces: współwinni nie istnieją, zaś niewinni biorą winę na siebie”. Dostępne w Internecie: <http://www.uczelnieinfo.pl/index.php/component/content/article/11-materialy-do-matury-wiecej/116-zaglada-w-polskiej-literaturze-wspolczesnej-konspekt-wykadu-prof-dr-hab-przemyslawa-czaplinskiego> [data dostępu: 11.11.2009].

⁴ T. LUBKIEWICZ-URBANOWICZ: *Boża podszewka*. Warszawa 1997.

⁵ K. DUNIN: *Czytając Polskę...*, s. 139; TAŻ: *Jak przed wojną*. W: *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa 2009, s. 216–261.

⁶ O. TOKARCZUK: *Prawiek i inne czasy*. Warszawa 1996.

⁷ D. LACAPRA: *Writing History. Writing Trauma*. Ithaca 2001, s. 1–42. Przekład za: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, współpraca redakcyjna M. WÓJCIK. Łódź 2009, s. 499–528.

nowisko i gdyby nie ironia dziejów, najpewniej uległyby one zespoleniu i zsumowaniu jako żywe doświadczenie mitu Europy bez granic. Tymczasem wynajęty przez autorkę *Biegunów* opowiadacz bardziej niż liberałem okazuje się historycznym manipulatorem i mistrzem dziejowego retuszu. Nadzorujący w czasie II wojny światowej pacyfikację Żydów w jednej z małych polskich wiosek Kurt to w rzeczywistości przestraszony groźbą wyjazdu na front wschodni, stęskniony za rodziną dobry Niemiec, który gorliwiej wyznaje jednak cnotę posłuszeństwa niż bycia człowiekiem:

Jego ludzie pomagali oddziałowi SS w pacyfikacji Żydów z Jeszkotli. Kurt doglądał załadunku na ciężarówce. Było mu przykro, choć wiedział, że pojedą w lepsze dla nich miejsce. Było mu nieprzyjemnie, gdy musieli szukać żydowskich uciekinierów po piwnicach i strychach, gonić oszalałe ze strachu kobiety po błoniach, wyrywać im z rąk dzieci. Kazał do nich strzelać, bo nie było innego sposobu. I sam strzelał, nie wykręcał się. Żydzi nie chcieli wchodzić do ciężarówki, uciekali i krzyczeli. Wołał tego nie rozpamiętywać. Przecież jest wojna⁸.

Fiasko bezstronnej narracji, próbującej złagodzić stygmaty i uniknąć polaryzacji świata katów i ofiar, jest tutaj tym większe, im słabiej zaznaczony w stosunku do pierwszego jest drugi z obszarów – obszar pokrzywdzonych. To, co miało być w tej opowieści sprawiedliwe, jest powieściowym oszustwem: albowiem winę za cierpienia Kurta i jego bezradność wobec nieludzkiego mechanizmu zbrodni ponosi bezimienna grupa Żydów – „oszalali ze strachu uciekinierzy”. Kurta usprawiedliwiają więc: wojna, Bóg, do którego modli się o pozostanie w Jeszkotli, i prowokacyjnie usposobiona zbiorowość uciekinierów. Kurt jest niewinny. Winni są Żydzi. Manipulowanie emocjami czytelnika udaje się Oldze Tokarczuk jeszcze bardziej w scenie zabójstwa zaprzyjaźnionego z Genowefą Elego. Polka jest jej niemy, wręcz osłupiałym świadkiem. Część Żydów zostaje zapędzona do ciężarówki, natomiast nazwani z imienia żydowscy bohaterowie, bliscy i sąsiedzi Genowefy, giną od kul wystrzelonych z karabinów maszynowych na oczach zszokowanej sąsiadki. W wyniku

⁸ O. TOKARCZUK: *Prawiek i inne czasy...*, s. 125.

owego doświadczenia bohaterka na zawsze przestaje chodzić. Tym razem narrator przesuwa z miejsca na miejsce nie ciężar winy, ale ładunek empatii. Obraz bezsilnej Polki, widzącej masową śmierć sąsiadów, boli nas bardziej niż bezbronna śmierć „tamtych”. Których jest zresztą zbyt wielu, by czytelnik zechciał wziąć stronę któregośkolwiek pojedynczego Żyda.

Zastanawiająco rozchwiana narracja *Prawieku...*, całkowicie rozumijając się ze swoim założeniem (zrównoważenia historii), przy okazji zdołała popełnić jeszcze jedną zbrodnię i rozmyć wyrazisty obraz Holokaustu. W rozdziale poświęconym w całości Żydom ponownie widzimy grupową ucieczkę przed śmiercią (tym razem do polskiej piwnicy), ale narratora wciąż bardziej interesuje zagadnienie dobrego polskiego sąsiedztwa i wypolerowany wizerunek nieuleknionego rodaka, dającego schronienie Żydom, niż ich dramat. Tuż po wyprowadzeniu gości w bezpieczne w założeniu miejsce właściciel piwnicy, Michał, otrzymuje wiadomość, iż „Przy drodze na Taszów, w nowinach, leżą jacyś zabici Żydzi”⁹. W związku z czym opowieść, uhonorowana Nagrodą Nike przez czytelników w 1997 roku, ma niewiele do przekazania o polsko-niemiecko-żydowskiej historii, wymijająco mówi również o Zagładzie, za to doskonale steruje emocjami odbiorcy, raz przechylając je w stronę cierpiącego Niemca i mordercy, innym razem w stronę sparaliżowanej na widok śmierci żydowskich sąsiadów Polki. Sformułowanie „jacyś zabici Żydzi” – czy tego chcemy, czy nie – staje się wynaturzonym symbolem Zagłady w prozie środka, która w tej akurat kwestii, straciwszy równowagę, rozbija sobie spektakularnie czoło¹⁰.

⁹ Tamże, s. 132.

¹⁰ Sterowanie emocjami czytelnika w taki sposób, by zrównały się z niemiecką albo polską, ale nigdy żydowską stroną narracji, odbywające się w ramach demokratyzacji opowieści, przypomina zjawisko transmutacji, opisane przez Arlie Russell Hochschild w ramach analizy zarządzania emocjami: zasadniczo chodzi w nim o „zwolnienie” podmiotu z obowiązku samodzielnego odczuwania. „[...] praca emocjonalna staje się aktem publicznym; kupowanym jedną ręką, a sprzedawanym drugą. Pracą emocjonalną nie kierują już same jednostki, ale wynajęci reżyserzy. [...] to nie jednostki decydują o regułach odczuwania, negocjując je samodzielnie z innymi; reguły wyjaśniają się na forum publicznym”. W przypadku *Prawieku i innych czasów* transmutacja polegała na „podkupieniu” narracji przez stronniczego narratora i kierowaniu „zaku-

W publikowanej od 1989 roku po wczesne lata XXI wieku polskojęzycznej prozie, gdzie żydowska tożsamość jest częścią bardzo szerokiego i zróżnicowanego obszaru zagadnień¹¹, zasadniczej zmianie uległo zatem nastawienie do beletryzacji Holocaustu. Pozostając tematem rzadziej wybieranym, ryzykownym i strategicznie mniej pewnym, mimo wszystko Zagłada „została przywrócona polskiej pamięci zbiorowej”¹²; zyskała rangę ciemnego i dramatycznego mitu, odnowionego i restytuowanego. A nawet wypolerowanego i połączanego. (Choć pamiętajmy, że dotąd w rodzimej prozie nie była ona żadnym oczywistym znakiem, więc tym trudniejsze okazało się jej mitograficzne ozdrowienie i odnowienie). Jako mit Zagłada momentalnie została częścią masowej pamięci zbiorowej, sklejką z nostalgicznych wspomnień i chwytów właściwych literaturze popularnej oraz przedmiotem trywializacji. Jako taka zyskała sobie równie szybko krytyka w osobie kolejnego autora polskiej prozy, zdecydowanie chętniej wypowiadającego się na tematy obcości i inności niż pozostali – Stefana Chwina.

O, święta góro popiołów! O, góro butów, okularów, protez, warkoczyków! A obok ciebie? Pilni historycy z talentem spierający się o „procent od sprzedanego egzemplarza”. Ciotki Holocaustu przed każdym występem w telewizji poprawiające makijaż. Uśmiechy i żarty na spotkaniach

pionymi” emocjami czytelnika w taki sposób, by pozostawały w zgodzie z interesami wspomnianego, ostentacyjnie tradycjonalistycznego narratora, które, niestety, rażąco rozmiągają się z interesami żydowskiej grupy społecznej. Por. A. RUSSELL HOCHSCHILD: *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*. Przeł. J. KONIECZNY. Warszawa 2009, s. 127.

¹¹ Określeń: „pisarz polsko-żydowski”, „pisarz żydowski”, „pisarz polski pochodzenia żydowskiego”, „pisarz żydowski polskiego pochodzenia”, „pisarz polski o żydowskich korzeniach”, używam za Mieczysławem Dąbrowskim, który na podstawie prac Aleksandra HERTZA (*Żydzi w kulturze polskiej*. Warszawa 1988), Moniki ADAMCZYK-GRABOWSKIEJ (*Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004) oraz Eugenii PROKOP-JANIEC (*Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992) wyjaśnia różnice między terminami i ich nacechowanie semantyczne. Por. M. DĄBROWSKI: *Wstęp. Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*. W: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. DĄBROWSKI, A. MOLISAK. Warszawa 2006, s. 7–31.

¹² K. DUNIN: *Czytając Polskę...*, s. 145.

autorskich, by rozluźnić oficjalny nastrój. – Jakże pięknie i ciekawie opowiedziała pani tę historię o rozstrzelanej Żydówce, którą uratował dobry Herr Mueller – ze wzruszeniem wyznaje czytelniczka z Hamburga¹³.

W wyniku umowy świadomie (i przezornie) zawartej pomiędzy czytelnikami a literaturą Zagłada stała się swoim własnym przeciwieństwem czy wręcz wcieleniem czyhającego na nią dotąd śmiertelnego niebezpieczeństwa. Przekształciła się w odkonkretnioną przypowieść¹⁴. W jednym z dzienników, wracając pamięcią do telewizyjnego spotkania z Romą Ligocką „o tym, co dzisiaj sztuka robi z Holocaustem”, Chwin napiętnował „mizdrzenie się” holokaustowego tematu do czytelnika i widza, wytykając mu (jako tematowi), że zamiast szukać rzeczywistej reprezentacji i uzewnętrzniać się w języku kina „wysypkami, liszczami, krostami i ziemistą twarzą”, wspomniany wątek kłamliwie reklamuje się poprzez zdrową cerę aktorów występujących w *Pianiście*, gdy tymczasem „nikt w getcie nie miał nigdy tak zdrowej cery”¹⁵. Co z tego wynika? Czy dzięki „złotemu cieniowi Harlequina” widać w tej pozłacanej literaturze więcej? Za cenę okrojenia i polukrowania prawdy taka sztuka kupuje odbiorców, a wraz z nimi ich identyfikację ze zbrodnią, podaną w odpowiednio prosty sposób. Dlaczego jednak etyczna cena przestaje być dla Chwina nagle za wysoka i diarysta, jak gdyby nie pamiętając, o co wcześniej się złościł, pyta: „[...] może warto dla takiego »zysku« przymknąć oczy na całą resztę?”¹⁶. Nie zapominajmy, że autor *Esther* przypisał do „pozłacanej” prozy o Zagładzie, opartej na topice cudownego ocalenia i familijnej uczuciowości, przede wszystkim książki Hanny Krall, *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego i prozę wspomnianej Ligoc-

¹³ S. CHWIN: *Złoty pelikan*. Gdańsk 2002, s. 31.

¹⁴ Pisze o tym Michał Głowiński: „Powstaje bowiem niepokojąca możliwość, że Holocaust zacznie podlegać odkonkretnieniu, stanie się jednym z wielu strasznych wydarzeń w dziejach ludzkości, zniknie ze świadomości to, co decydowało o jego swoistości, przekształci się w przypowieść, mówiącą na przykład o panowaniu zła czy o ułomnościach ludzkiej natury”. M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 17.

¹⁵ S. CHWIN: *Kartki z dziennika*. Gdańsk [b.r.w.], s. 350.

¹⁶ Tamże, s. 351.

kiej, tym samym upoważniając do „kupowania” odbiorcy przez autorów bezpośrednio związanych z Holocaustem i (wyjąwszy Szczypiorskiego) legitymujących się żydowską tożsamością. Tymczasem polskiej literaturze holokaustowej należałoby postawić zupełnie inne wymagania i, zwalniając ją z najmniej tu odpowiedniej perspektywy świadka, nakłonić do podjęcia elementarnego trudu zainwestowania w tzw. literackość lub zgoła odmienne, ale równie ambitne style przedstawiania¹⁷.

Przyjąwszy z pokorą niewolniczą rolę w powieści środka doby późnego modernizmu, Zagłada stała się zetląłą figurą w rzetelnej sztuce dydaktycznej, proponującej zbiorową psychoterapię w ramach atrakcyjnej formuły literackiej¹⁸. Stąd pozostał jej tylko krok do skomercjalizowanego kiczu – jak w opowiedzianej przez Andrzeja Mularczyka reportażowej historii lipskiego fortepianu marki Kreutzbach, na którym przed wojną grywała Estera Engelschneider, cudownie ocalałego z dziejowej pozożgi i przemienionego dzięki staraniom wnuka Samuela w metoniamię polsko-żydowskiego pojednania i melodramat¹⁹. Mogła też stać się Zagłada treścią sugerowaną, ledwie wypowiedaną i zawieszoną trwożliwie nad idealnie ustawionym światem przedwojennego sztatele – jak w trylogii powieściowej Piotra Szewca, skądinąd przypominającej efektoną ucieczkę od problemu w przestrzeń estetycznej kontemplacji lub japońskiej makaty²⁰. O wiele ciekawszym niż proza Mularczyka przykła-

¹⁷ Por. na ten temat szkic Katarzyny CHMIELEWSKIEJ: *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*. W: *Stosowność i forma...*, s. 21–32.

¹⁸ Por. na temat tradycjonalizmu „prozy środka” uwagi Krzysztofa Uniłowskiego, w tym zwłaszcza jego opinię o narracji w literaturze Olgi Tokarczuk: „Gwarantem bowiem stabilności świata wydaje się opowiadacz, wyposażony przez autorkę we wszelkie pełnomocnictwa. Od samego początku utworu narrator występuje jako zabawiający się światotwórstwem *alter Deus* [...]. Rządzące powieściowym światem zasady opowiadacz tłumaczy w sposób ostateczny i bezdyskusyjny”. K. UNIŁOWSKI: „*Proza środka*”, czyli *stereotyp literatury nowoczesnej*. W: TENŻE: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006, s. 185–186.

¹⁹ A. MULARCZYK: *Fortepian marki Kreutzbach*. W: TENŻE: *Polskie miłości i pięć nowych opowieści*. Warszawa 2006, s. 403–429.

²⁰ Mowa o wydanej w 1987 roku i dwukrotnie później poprawianej i wznawianej powieści *Zagłada* (1993; 2003), a także o *Zmierzchach i porankach* (2000) oraz *Bocianach nad powiatem* (2005). W pierwszej z wymienionych książek wielu krytyków próbuje znaleźć tropy idylliczne. Por. M. ZAŁEŚKI: *Jedyna instancja*. W: TENŻE: *Echa idylli*

dem próby uporania się z reprezentacją Zagłady, niestety pozornie tylko zwycięskiej, wydają się dwie kolejne powieści Zyty Rudzkiej: *Mykwa* oraz *Ślicznotka doktora Josefa*²¹. W dalekiej od oszczędności świadectwa *Mykwie* zaniepokojone eksterminacją Żydów dzieci rozmawiają o zasłyszanych plotkach na temat porwań i uprowadzeń. Pod metaforą „strasznych opowieści o porywaczach żydowskich dzieci na koszerne wędliny” ukryła Rudzka Shoah. „Ale nie bój się, ciebie na pewno nie wezmą! [...] Jesteś za bardzo żyłasta [...] Oni to by mieli ochotę na Zytkę Rudzką albo na Szlamkę Lesser!”²². Opowieści autorki *Pałacu Cezarów* można byłoby wmówić „pochwałę tożsamości sfalszowanej”²³. Nie mamy przecież pewności, czy pisząca, budując jawnie zmyśloną, kobiecą sagę i uwzględniając w niej Holokaust jako dopełniający późnomodernistyczną atmosferę wątek, nie opowiada przypadkiem o własnej skrachowanej

w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności. Kraków 2007, s. 277. O bolesnej idylliczności całej trylogii oraz zjawisku „opowieści o Zagładzie konstruowanej przez narrację o świecie, który jeszcze jej nie zna”, tak jak dzieje się to u Szewca, a także Aharona Appelfelda i Juliana Strykowskiego, pisze Bogumiła KANIEWSKA: *Literackie kształty inicjacji. Powieść o dojrzewaniu wobec doświadczenia Zagłady*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 186.

²¹ Z. RUDZKA: *Mykwa*. Izabelin 1999; TAŻ: *Ślicznotka doktora Josefa*. Warszawa 2006. Na okładce ostatniej z tych książek znalazły się dwa komplementy odnośnie do rozwinięcia wątku holokaustowego przez Rudzką. Pierwszy – autorstwa Eli Barbura, drugi napisany przez Magdalenę Rabizo-Birek, która postawiła *Mykwę* w jednym szeregu z prozą Hanny Krall, Henryka Grynberga, Wilhelma Dichtera i Romana Greną, a także porównała do sztuki krytycznej Katarzyny Kozyry. Z kolei Arkadiusz Morawiec porównywał *Ślicznotkę doktora Josefa* ze sztuką krytyczną, „której obiektem jest cielesność chora, niepełnosprawna, stara, wykluczona z oficjalnej sfery wizualnej”. Ostatecznie stwierdzając, że „*Ślicznotka doktora Josefa* jest zrodzoną z zapewne czystych intencji, pod względem artystycznym celowo prowokacyjną [...] apologią życia w jego najlichszej nawet postaci. Jest powieścią wymierzoną w kryterium użyteczności człowieka, zwróconą przeciwko wszelkim formom wykuczenia, wyparcia, unicestwienia – motywowanym biologicznie, rasowo, medycznie, esetycznie bądź w jakikolwiek inny sposób”. A. MORAWIEC: *Ślicznotka Hauptsturmführera Mengelego. O krytycznej powieści Zyty Rudzkiej*. W: TENŻE: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – metafora*. Łódź 2009, s. 315, 325.

²² Z. RUDZKA: *Mykwa...*, s. 13–14.

²³ Por. K. UNIEŁOWSKI: *Granice nowoczesności...*, s. 203.

tożsamości, przy okazji dopowiadając historię tożsamości bliskich²⁴. Nie ma to wszakże większego znaczenia, skoro pomyślana jako zbiór strzępów i fragmentów, oparta na zerwaniach ciągłości narracja autorki *Uczci i głodów* uobecnia tzw. kobiecą perspektywę, dociekliwiej bada związki psychicznej traumy z chorobą ciała, ale nie rezygnuje przy tym z tradycyjnych i dobrze sprawdzonych rozwiązań literackich²⁵. Wszystkie trzy bohaterki *Mykwy* zapadają na dziwne schorzenia: nazywana później Elżbietą Hanna zbyt wolno rośnie, Bella cierpi na niewyjaśnione dolegliwości skórne, jej córka Zochna ma z kolei trzy nerki. Rudzką interesuje bardziej język Zagłady w roli porozumiewawczego kodu, używanego przez bohaterki oraz Zagłada jako łączące je zdarzenie. Niestety, autorka sięga również po motywy dobrze znane: obrazek żydowskiej dziewczynki podrzuconej w futerał przybranym polskim rodzicom, wychowanie w katolickim domu, ukrywanie dziecka w kopcu, nocne płacze i krzyki... Rewitalizuje także *Mykwa* tradycyjne gatunki: powieść inicjacyjną i psychologiczną oraz sagę, sama stając się pozornym odnowieniem mitu i ucieleśnieniem pozoru. Choć Zagłada jest częścią zasadniczą chronotopu tej prozy, zostaje zadekretowana jako źródło późniejszych, dramatycznych konsekwencji, z którego biorą się, często niezrozumiałe, zachowania kobiet. Będąc narracją tożsamościową, opowieść Zyty Rudzkiej posługuje się kategorią anagnoryzmu w znaczeniu nagłego i niespodziewanego rozpoznania przez podmiot w sobie samym żydostwa, które – bądźmy sprawiedliwi – interesuje pisarkę o wiele bardziej niż wątek holokaustowy. Zagłada została tym samym sklasyfikowana

²⁴ W wywiadzie internetowym udzielonym Magdalenie Pakule, autorce pracy licencjackiej o recepcji *Mykwy*, Rudzka, ujawniając źródło swoich fascynacji żydowskością jako problemem literackim, wyjaśniała: „Tematyka żydowska jest związana z rodziną mojego ojca, który jako kilkulatek przeżył wojnę w kopcu na ziemniaki pod Wyszkomem [w powieści ukrywa się w ten sposób Hanna – M.C.]. Bomba zabiła jego brata, kiedy wysłali go po wodę do studni, za nim pobiegł mój ojciec, odłamki raniły mu twarz. Nigdy nie chce o tym mówić, a ja w jakiś sposób to jego milczenie wypełniam”. Por. M. PAKUŁA: „*Mykwa*” Zyty Rudzkiej – recepcja powieści. Rybnik 2009, s. 37 [praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. UŚ dr. hab. Krzysztofa Uniłowskiego].

²⁵ Zerwanie ciągłości opowieści w pewnym stopniu łączy *Mykwę* z poetyką traumy. Por. K. CHMIELEWSKA: *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*. W: *Stosowność i forma...*, s. 263.

jako część późnomodernistycznego dyskursu o pielęgnowaniu w sobie inności (w tym wypadku pseudonimującej żydowską tożsamość), która w połączeniu ze zmysłową, kobiecą cielesnością i melodramatycznym scenariuszem, powielanym w życiorysie każdej z bohaterek, okazała się kolejnym wmówieniem i repliką doskonale znanego, chociażby z prozy Reymonta czy Witkacego, stereotypu żydowskiej *la belle dame sans merci*²⁶. Istnieje być może jeszcze jeden powód wiążący *Mykwę* raczej z poetyką przypomnienia niż odnowienia, jeżeli nie z prozą środka po prostu. Jest nim wiara narratorki w ocalającą moc przedmiotu, w symboliczną cukiernicę, której jedną część (wieczko) posiada mieszkająca w Izraelu syn Mordki Haberstein, Abraham Natan ben Elisza Chaim Aszkenazi, a drugą (denko) przechowuje jego kuzynka i córka Hannele, Bella. Dzięki magicznemu naczyniu Bella i Natan, kobiece i męskie, Polska i Izrael mogą się po latach wreszcie odnaleźć i pojednać. Konwencja melodramatu, o którą upomniał się wcześniej Mularczyk, oraz baśniowy, magiczny przedmiot (porównajmy fortepian i cukiernicę z młynkiem Misi, ocalonym ze zniszczonego przez historię Prawieku) podtrzymują Zagładę w przekonaniu o sensie mitu, stając się równocześnie następną zaprzepaszoną szansą na ocalenie polskiej literatury od stereotypu²⁷.

²⁶ Por. na ten temat B. UMIŃSKA: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze*. Warszawa 2001. Ucieleśnieniem wizerunku pięknej, lecz niemiłosiernej pani jest przede wszystkim Bella, córka ocalałej z Zagłady Hanny. Niestety, jest ona jednocześnie postacią prawie w całości sklejoną z modernistycznych przeświadczeń i stereotypów. *Mykwa* natomiast, jako powieść „story”, realizuje nawrót do tradycyjnych wzorców narracyjnych poprzez sięganie po znane, głośne, a niekiedy konwencjonalne i popularne formy powieści, np. inicjacyjnej i psychologicznej. Krytycznie o toposie „pięknej Żydówki”, umieszczonym w *Tworach*, pisała również Aleksandra Ubertowska. Traktować można go jako łagodniejszą wersję motywu *la belle dame sans merci*. „Być »kobietą« i »Żydówką« w tym systemie reprezentacji, do jakiego nawiązuje autor *Tworek*, oznacza zwielokrotnioną opresję, odmowę prawa do mówienia z pozycji pomiotu”. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Lierackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007, s. 294.

²⁷ Zakleszczona w ramach melodramatu Zagłada mogłaby stać się przyczynkiem do zupełnie nowych rozważań o kierunkach rozwoju polskiej prozy wokółholokautowej po 1989 roku. Przy czym zdecydowanie najwybitniejszym osiągnięciem jest tu *Piaskowa Góra* Joanny Bator, która owe ramy jednocześnie umacnia i rozsadza, wulgaryzuje i parodiuje. Por. J. BATOR: *Piaskowa Góra*. Warszawa 2009, s. 303–331.

Wiara w jego ocalającą moc nie jest jednak tym samym, co manifestująca się w procesie opowiadania o doświadczeniu zgładzonego sensu nadzieja samej opowieści, o której pisze Marek Zaleski, referujący stanowisko LaCapry, autora *Writing History, Writing Trauma*²⁸. Takiej nadziei zresztą literatura nigdy nie próbowała się pozbyć, tak jak nigdy nie próbowała zwątpić zupełnie w siebie samą²⁹. I chociaż podejmowane przez prozę polską wysiłki zaprzeczenia swojej istocie – począwszy od rewolucyjnej powieści Marka Bieńczyka *Tworki* z 1999 roku, po opublikowane prawie dekadę później książki Andrzeja Barta i Mariana Pankowskiego – były jak dotąd bardzo nieliczne, okazały się jednocześnie najsprawniej rewitalizującymi wątek Zagłady przykładami jej odnowienia i odkłamania.

Wspomniany już rok 1999, w którym autor *Terminalu* opublikował kolejną powieść, tym razem już nie o samej (filozofii) miłości, lecz także o wojnie i strachu, należy zapisać w historii zjawiska jako przełomowy³⁰. Jego przełomowość widział i podkreślał przez pewien czas wyłącznie sam Bieńczyk, doskonale świadomy, co i w jakim celu napisał. A zasadniczym celem *Tworków* było przecież nie tylko zrewindykować i na nowo omówić w polskiej literaturze miejsce Zagłady, ale też opowiedzieć ją językiem zupełnie innego pokolenia. Ani nie Ocalonych i świadków,

²⁸ M. ZALESKI: *Echa idylli...*, s. 281–284.

²⁹ Mówił o tym Wojciechowi Chmielewskiemu na łamach „Rzeczpospolitej” Marek Bieńczyk: „Oczywiście, kryzys języka, siła tej niemożności [wypowiedzenia Zagłady – M.C.] są horyzontem wokół mnie, który ciągle dostrzegam, ale z niego samego powieść by nie powstała”. *Imię Soni*. Rozmowa Wojciecha CHMIELEWSKIEGO z Markiem BIEŃCZYKIEM. „Rzeczpospolita” z 10.07.1999 r.

³⁰ K. SZCZUKA: *Miłość w czasach Zagłady*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 27, s. 14–15; M. LECIŃSKI: „Likwidacja przewagi”. *Empatia i praca żałoby w „Tworkach” Marka Bieńczyka*. „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 156–166; M. ZALESKI: *Jedyna instancja...*, s. 277–310; A. UBERTOWSKA: *Shoah i literatura na „obrzeżach mowy”. O prozie Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka*. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania...*, s. 811–820. Bartosz Krupa widzi przełomowość powieści Bieńczyka w jej potencjale fikcyjotwórczym, dzięki któremu *Tworki* stają się częścią szerszego problemu: „[...] czy o Zagładzie można napisać stosowną powieść? Czy wykorzystanie literackiej fikcji nie stanowi nadużycia względem wydarzeń, które są tak niewyobrażalne, że nawet relacje świadków nie są w stanie im sprostać?”. B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013, s. 292.

ani nawet nie potomków dzieci Holokaustu. Bieńczyk jako pierwszy odpowiedział więc na pytanie, co powinno się zrobić z Zagładą, gdy nie było się jej ofiarą, jest się Polakiem i nie chce się wypowiadać za pomocą stereotypów (ale z punktu widzenia poststrukturalistycznego literaturoznawcy na przykład):

[...] punkt widzenia Grynberga [...] stosować się może tylko do jego literatury, czy też literatury jego pokolenia; wyrażać jego tylko doświadczenie, siłą rzeczy bardziej ukonkretnione przeżyciami wojennymi, przebywaniem wśród ofiar wojny. Moje doświadczenie jest inne; nie tylko doświadczenie historyczne człowieka urodzonego po wojnie, lecz także doświadczenie literackie kogoś, kto kształcił się i zaczynał pisać w – jak to się obecnie mówi – świecie tekstowym. I nie mogę tego własnego doświadczenia nie brać pod uwagę. Muszę je brać pod uwagę, gdyż mówiąc o rzeczach ostatecznych, a wojna i zagłada są rzeczami ostatecznymi, nie mogę nie angażować w to mówienie całości siebie, całości mego doświadczenia. I tylko poprzez nie mogę mieć nadzieję, że coś o tej wojnie powiem dzisiaj ważnego³¹.

W polskiej prozie – powiada Bieńczyk – doświadczenie Zagłady lokuje się zaraz obok całkowicie od niej różnego, prywatnego doświadczenia autora, ale istniejącego tu na tych samych, co Zagłada, prawach. W wyniku czego nie jest to (bo być nie może) autobiograficzna literatura świadectwa, do której zastosowanie ma cały kardiogram technik taktu i stosowności, ani także literatura Zagłady (jak dotąd żadna z omówionych książek nie została jej poświęcona w całości); to raczej literatura o nas i Zagładzie, wyrównująca szanse najróżniejszych języków i stanowisk, literatura porównań, wyrównań oraz różnic. W ten sposób pomyślane zostały *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta oraz opowieść Mariana Pankowskiego *Była Żydówka, nie ma Żydówki*³². Obie dalekie od wysrubowanych norm, jakie postawił przed pisaniem o Holokauście Henryk Grynberg, i skłaniające ku coraz mniej bluźnierczemu myśleniu, że kate-

³¹ *Imię Soni...*, s. 81.

³² A. BART: *Fabryka muchołapek*. Warszawa 2008; M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki*. Warszawa 2008.

goria „wypada/nie wypada” w przypadku tego rodzaju twórczej aktywności jest zaprzeczością i intelektualnym reliktem³³. Zarówno Barta, jak i Pankowskiego trapi przede wszystkim upolitycznienie wojennego dramatu Żydów na ziemiach polskich i wynikający stąd konflikt Zagłady z językiem³⁴. W przeciwieństwie do Bieńczyka obaj pisarze (a zwłaszcza Pankowski) nie próbują jednak narracji cieniować oraz dekorować, ale subwersywnie czytają skamieliny językowe, wyśmiewając uproszczone wersje naszej historii³⁵. Odtąd najważniejsze będzie zatem nie szukanie nowego, lecz pokazywanie starego języka; języka, jaki jest, w całej swej szpetocie i kłamliwości.

Można [...] w pokazywaniu języka dostrzec suflerstwo, czyli podrzucanie tekstu tym bohaterom, którzy do tej pory reprezentacji byli pozbawieni [...]. Dlatego właśnie warto czytać literaturę, która – w niespójny sposób, często przy użyciu językowych odpadów – przymierza różne ideologie do jednostkowego doświadczenia, [...] wślizguje się do środka dyskursu, wpada mu w słowo i sprawdza, czy ciało jednostkowego bohatera wyjdzie z tego całe³⁶.

Ukoronowaniem sposobu myślenia, zaproponowanego przez Czaplińskiego, a zarazem najwybitniejszą po *Tworach* opowieścią o Zagładzie może być opowiadanie Mariana Pankowskiego. Fajga Oberlender jest postacią całkowicie wymyśloną i stypizowaną, dzieckiem Holokaustu, ocalonym przez matkę w trakcie transportu do obozu śmierci. Łącząc w sobie losy setek innych Żydów, ma do opowiedzenia inną historię niż pozostali. Historię, która zupełnie nie mieści się w ra-

³³ Por. S. Iwasów: *Nie pytajcie, czy wypada* [recenzja z *Wieczorów kaluki* Howarda Jacobsona]. „Portret” 2009, nr 1 (28), s. 159–160.

³⁴ O niewielkiej wartości dokumentarnej utworu Barta oraz jego dużych kreacyjnych możliwościach pisali przede wszystkim: S. BURYŁA: *Bez wyroku*. „Więź” 2009, nr 10, s. 130–132; J. KOWALSKA-LEDER: *Andrzej Bart, Fabryka mucholapek*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010 [recenzja]. „Zagłada Żydów” 2010, nr 6, s. 319–322.

³⁵ O upolitycznieniu Zagłady wspomina Przemysław Czapliński w pracy *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*, skąd czerpię pomysły do subwersywnej lektury opowieści Mariana Pankowskiego. Por. P. CZAPLIŃSKI: *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*. W: *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej...*, s. 6–39.

³⁶ Tamże, s. 35–37.

mach świadectwa. Zaproszona przez amerykańskich Żydów Fajga opowiada im zatem o szczegółach ocalenia z transportu śmierci i o sfingowanym przez matkę wybuchu gniewu, dzięki któremu, ratując córkę, pani Oberlender uderzyła ją z całej siły i zrzuciła z nasypu kolejowego. W żadnym innym porządku podobne zachowanie matki nie mogłoby znaleźć wytłumaczenia. „To straszne... paść w takiej chwili ofiarą histerycznego gniewu matki... [...] Powiedz nam, czy wybuchy gniewu twej biednej mamy były częste?”³⁷ Prowadzona za rękę przez narratorkę bohaterka ma do przekazania jeszcze jedną opowieść, także związaną z Zagładą – o antysemityzmie Polaków, „nawet [ich – M.C.] dzieci”³⁸. To opowieść o okrutnych zabawach małych w tropienie ukrytej w szopie „czarnej brudnej sowy”, która „w nocy kradnie, w dzień się chowa! Naftą lubi studnie truć, ją cebulą zgniłą czuć!”³⁹. Szopa Pankowskiego jako reminiscencja stodoły z *Sąsiadów* Jana Tomasa Grossa jest także potwornym symbolem większego, jak się zdaje, niebezpieczeństwa czyhającego na Żydów w czasie wojny – niebezpieczeństwa, które stworzyły polskie dzieci, znęcające się nad ukrywającą się przed śmiercią kobietą, w ramach jak najbardziej kontrolowanej przez dorosłych hecy i zabawy. Niebezpieczeństwa, które nadeszło z najmniej oczekiwanej strony.

Pomiędzy 1989 a 2009 rokiem polska proza pokonała dystans wart największego wysiłku: od cienia Harlequina do blasku anegdoty, od stereotypu do jego zaprzeczenia i sforsowania ku unikalnej odwadze opowiedzenia o gwałcie językiem podlotka. Uczyniła z Zagłady absurdalnie sztuczną i literacko fasadową, figuralną opowieść, ośmieszającą własną naiwność i nierzeczywistość, ale też uwzględniającą prywatne doświadczenie autora, nieudającego nieistnienia, wyraźnego i nieprzesłoniętego faktami⁴⁰. Oczywiście, literatura nie zdecydowałaby się na podobną

³⁷ M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki...*, s. 24.

³⁸ Tamże, s. 41.

³⁹ Tamże, s. 46.

⁴⁰ Uczyniła zatem milowy krok w stosunku do świadomości, jaką posiadała w 1999 roku, zrekonstruowanej przez Marka Zaleskiego: „Literatura zatem nie jest żadnym świadectwem. »Zdradza« unikalność i wyjątkowość tamtego Zdarzenia, wprowadza je w przestrzeń metaforycznych figuracji, będącą przestrzenią symboli uniwersal-

opowieść bez pomocy historyka: najbardziej ironiczne i sztuczne narracje, nagłaśniające i wyostrzające wszelkie zgrzyty, powstały przecież po obu polskich publikacjach Grossa, w chwili, gdy nieodwołalnie otwarto drzwi stajni, szopy i stodoły, unieważniając powagę świadectwa, wydrwionego domysłem, dopiskiem i rewelacją⁴¹.

Gorgona, Troja i strusie pióra

Inaczej rozwijała się literatura Zagłady tworzona, według określenia Irit Amiel, przez „starzejące się Dzieci Holocaustu”, czyli pisarzy takich jak: Hanna Krall czy Henryk Grynberg, „ukaranych” za ocalenie wysoką ceną zmęczenia i wyczerpania⁴². Wyczerpujące okazało się dla nich samo mówienie, mowa zwyciężonych, będące jednak nie tyle aktem desperackiej odwagi, towarzyszącej składaniu świadectwa, ile wynikiem braku zaufania do postawy, w której siła i humanizm mogłyby leżeć po stronie milczących i przemilczanych; po stronie klęski, przegranej i Zagłady. Wątek związanego z nimi humanizmu, który powrócił w *Notre Musique*, obrazie filmowym Jeana-Luca Godarda z 2004 roku, stracił

nych. Jest to jednak zarazem przestrzeń, w której dokonuje się – na tyle, na ile to jest możliwe – rewindykacja nieobecnej obecności Zagłady i rewindykacja pamięci o niej, takiej pamięci, która jest niemożnością przejścia do jakiegokolwiek porządku”. M. ZALESKI: „Ludzie ludziom...”? „Ludzie Żydom...”? *Świadectwo literatury?* W: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. BRODZKA-WALD, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2000, s. 103.

⁴¹ „Po *Sąsiadach* wiadomo bowiem, że nie istnieje społeczność bez hierarchii, nie istnieje hierarchia, która nie mogłaby się obrócić w przemoc, i nie istnieje przemoc bez narracji uprawomocniającej” – pisał Przemysław CZAPLIŃSKI o paradygmatycznym znaczeniu książki Grossa dla polskiego piśmiennictwa o Zagładzie. TENŻE: *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania...*, s. 165.

⁴² I. AMIEL: *Osmaleni*. Izabelin 1999, s. 43. Por. również szkic Moniki ADAMCZYK-GRABOWSKIEJ na temat prozy Bogdana Wojdowskiego, Henryka Grynberga i Hanny Krall: TAŻ: *Pokolenie dzieci Holocaustu*. W: TAŻ: *Odcienie tożsamości...*, s. 135–151.

więc pierwsze, jednoznaczne imię i przestał dotyczyć Izraela, traktując jako metaforę romantyzmu Zagłady milczące bohaterstwo skonfliktowanej z nim Palestyny. Jej wybitny poeta Mahmoud Darwish, grający w filmie siebie, jest bardem Troi, głosem z ruin, końcem ich milczenia. W książce *Palestyna jako metafora* postawił wywrotową tezę, że głos trojańskich ofiar znamy dzięki wspaniałomyślności zwyciężskich Greków i ich trybuna, Eurypidesa. Zadaniem potomków Troi, Palestyńczyków, jest tymczasem tamten zapomniany śpiew przypomnieć i wskrzesić własną poezję. Opowiedzieć historię Troi, która istnieje wyłącznie dzięki Grecji. Czy poezja jest instrumentem władzy? Czy ludzie mogą być silni, nie mając swojej poezji? W mowie zwyciężonych jest więcej piękna niż w języku zwycięzców. Dlaczego by więc, pyta Darwish, na nowo nie opowiedzieć Troi?

W przeciwieństwie do zrozumiałego ożywienia tematyki Holokaustu w latach osiemdziesiątych XX wieku, wywołanego oporem wobec komunistycznych prawd niewypowiadanych, lata dziewięćdziesiąte zaskoczyły odbiorców kilkoma wybitnymi, chociaż późnymi prozatorskimi debiutami⁴³. W dalszym ciągu chodziło o literaturę dzieci Holokaustu, regulowaną całkowicie innymi prawami niż usystematyzowana wcześniej, polska narracja o Zagładzie. Wbrew temu, co się powszechnie o nim sądzi, również i to piśmiennictwo, kojarzone z faktem, dokumentem i „prawdą nieartystyczną”, stanęło wówczas przed poważnym, metodologicznym dylematem. Prawdziwi świadkowie Zagłady pomarli albo pozostali niemi. Ci, którzy zobaczyli Gorgonę i nadal umieją mówić, nie są prawdziwymi świadkami⁴⁴. Zdaje się, że w narracjach Irit Amiel, Renaty

⁴³ Henryk Grynberg nazwał wskazane zjawisko dosadniej – „debiutami u progu starości”. Por. H. GRYNBERG: *Holocaust jako nowe doświadczenie literackie*. W: *Pamięć Shoah...*, s. 741–752.

⁴⁴ Za Przemysławem Czaplńskim nawiązuję tu do znanego fragmentu książki Primo LEVIEGO *Czy to jest człowiek* (Przeł. H. WIŚNIEWSKA. Kraków 2009): „Powtarzam, my, którzyśmy przeżyli, nie jesteśmy prawdziwymi świadkami. [...] Nie dotknęliśmy dna. Ci, którzy to uczynili, którzy zobaczyli Gorgonę, nie powrócili, by opowiedzieć, lub wrócili niemi”. Cyt. za: P. CZAPLŃSKI: *Literatura wobec Zagłady*. W: *Pamięć Shoah...*, s. 737. O zwątpieniu w siebie jako świadka, które wystąpiło u Leviego pod koniec życia, pisze również za Alvinem H. Rosenfeldem Maria JANION. Por. TAŻ: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009, s. 297–298.

Jabłońskiej, Idy Fink, Romy Ligockiej, Michała Głowińskiego, Wilhelma Dichtera, a także Mariana Marzyńskiego i Piotra Zettingera przeważały myślenie w kategoriach trojańskiej metafory i zerwania z milczeniem, wciąż jeszcze zalegającym nad wojenną krzywdą Żydów. Kompleks Gorgony został pokonany. Prawdziwi czy nie, urodzeni w latach trzydziestych świadkowie i bardowie Shoah, z których przeważająca część żyje i tworzy poza krajem w kilku różnych językach, w tym również w polskim, w latach 1989–2009 wydali ponad dwadzieścia prozatorskich książek. W większości zawierających opowiadania, małe opowieści bądź krótkie narracje (*short stories*) albo nie-historie (*unstories*), a zatem formy szczególnie dogodne dla mówienia o Zagładzie⁴⁵. Począwszy od gatunków literatury dokumentu osobistego, wyznań, autobiografii i dzienników, proza ostatniego dwudziestolecia zaczęła łączyć zasadniczo dwie strategie: pierwszoosobowego świadka i uczestnika zdarzeń (Dichter, Głowiński, Marzyński, Zettinger, Maria Orwid) z trzecioosobową, *quasi*-fikcyjną opowieścią (Amiel, Fink, Jabłońska)⁴⁶. Nie wyniknęła stąd żadna konsekwencja etyczna, nawet bowiem ci, o których można by powiedzieć, że retoryzują swoje historie, tak naprawdę dokumentują życie (jak twierdzą Grynberg, Fink i Amiel). Ich pisanie podtrzymuje szlachetną umiejętność docierania do śladów za pomocą precyzyjnych i delikatnych narzędzi; jest ostre, wyćwiczone, powściągliwe i absolutnie konieczne.

Przełamanie absolutyzmu tematu nastąpiło dopiero w pierwszych latach XXI wieku, kiedy dzieci Holokaustu zwróciły się ku swoim dzieciom, zaczęły pisać o wnukach i łączyć ich zachowania z dziedzictwem wojennej eksterminacji. Szczególnie widać tę tendencję w prozie Renaty Jabłońskiej. Zaprzeczające realizmowi jako jedynej konwencji zdolnej poradzić sobie z rygoryzmem świadectwa opowiadania Jabłońskiej z tomów *Niknące twarze* i *Przed odlotem...* chętniej porządkują wewnętrzne

⁴⁵ M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie...*, s. 10–11.

⁴⁶ Przemysław Czaplński mówi w tym przypadku o „stale rosnącym zbiorze opowieści prywatnych, jednostkowych, przedstawiających Zagładę z jednostkowej perspektywy” i za umowny początek ich wysypu podaje rok 1990, kiedy Ida Fink opublikowała prozę *Podróż*. Por. P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. W: *Ślady obecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 356.

doświadczenie podmiotu, zapatrzzonego tak dalece w siebie w wyniku działania syndromu pourazowego, iż ważniejszym od „tamtych czasów” materiałem stają się dla niego czasy współczesne⁴⁷. Izrael, w którym bohaterka i narratorka powieści *Zimno ciepło* próbuje ułożyć sobie relacje z mężczyznami i znaleźć bardziej interesującą pracę, zastępuje milczenie o Holokauście, motywującym prawie wszystkie późniejsze jej porażki, w tym zbyt ostro zapamiętane śmierci najbliższych, pielęgnowanie samotności oraz obawę przed ciepłem, jakie mogłaby otrzymać od świata, gdyby tylko zechciała zrezygnować z własnej obojętności⁴⁸. „Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz”⁴⁹ – zdaje się przekonywać Jabłońska, tłumacząc, dlaczego nie potrafi wytworzyć skutecznej postfeministycznej opowieści o przygodach „singielki” we współczesnym Tel Awiwie albo chociaż narracji w stylu Zeruyi Shalev. W *Podwójnym krajobrazie* Amiel rozlicza holokaustowe narracje zupełnie inaczej: wytyka im – zresztą dość ogólnikowo, wyraźnie bojąc się wynikających z tego reperkusji – jadowitość i szkodliwość edukacyjną, pokazuje również, jak natrętne opowiadanie przez rodziców dzieciom o wojennej przeszłości zaprzepaściło szansę na „normalne wychowanie”. „Dziś wiem, że od czasu, jak ona zamilkła, ja zaczęłam rozumieć siebie lepiej” – wyznaje córka urodzonej w Oświęcimiu kobiety⁵⁰. „[...] zawsze miałem do niej żal, że nie opowiada, a jak tylko otwierała usta, zatykałem sobie uszy i otwierałem radio” – przyznaje syn innej Ocalonej⁵¹.

Literatura Zagłady w latach 1989–2009 zdołała odzyskać „niemych” dotąd pisarzy i wyzwolić ich spod zniewalającego uroku Gorgony. Postawiła przed nimi jednak warunek, aby pisząc o Troi i wskrzeszając jej zaginioną poezję, nie tracili z oczu następnego pokolenia. „[...] w tamtym czasie – wspomina lata habilitacji Maria Orwid – jak zresztą przez całe życie, niezależnie od sytuacji ośmielałam się mieć poczucie samotności. Gdyby istniała rzeczywistość obiektywna, to, co wtedy przeżywałam, na-

⁴⁷ R. JABŁOŃSKA: *Niknące twarze*. Warszawa 2004; TAŻ: *Przed odlotem. Opowiadania nierealistyczne*. Gołdap 2009.

⁴⁸ R. JABŁOŃSKA: *Zimno ciepło*. Warszawa 2006.

⁴⁹ Cyt. za: M. JANION: *Bohater, spisek, śmierć...*, s. 279–311.

⁵⁰ I. AMIEL: *Vipasana*. W: TAŻ: *Podwójny krajobraz*. Warszawa 2008, s. 73–74.

⁵¹ Tamże, s. 107.

leżałoby uznać za kompletny absurd. Takie nieustające poczucie samotności jest zresztą jednym z symptomów posttraumatycznych, typowych nie tylko dla Dzieci Holokaustu, ale też dla drugiego pokolenia⁵². Prozaicy ostatniego dwudziestolecia zdali sobie przynajmniej z tego sprawę.

Zdecydowanie na wyrost byłoby myśleć o wyciszaniu zaledwie obudzonego głosu Troi, z taką propozycją wystąpiła jednak w najnowszym zbiorze zapisków mistrzyni Hanna Krall, w *Różowych strusich piórach* oddając Zagładzie marginesy i łącząc ją albo z wydarzeniami absolutnie codziennymi, albo absurdalnie niestosownymi⁵³. Jedna z bohaterek, Katarzyna G., pisząc do autorki w 2002 roku o wyczerpującym smutku książki *To ty jesteś Daniel*, pytała: „Czy w ogóle po Holokauście można pisać o pachnącej bazylii w kanadyjskich supermarketach?”⁵⁴. W 2009 roku Hanna Krall zarządziła odwrót od retoryki dystansu i dramatu. Udało się jej przemilczeć Gorgonę, światu przywrócić zapachy i smaki oraz zachować dyskrecję.

Rodzinne historie lęku

Tymczasem przeważająca część prozy drugiego i trzeciego pokolenia Ocalonych ma charakter autobiograficznej sagi, w której dochodzi do bezwzględnego zrywania z genealogiczną ciągłością oraz kluczenia między faktami, domysłami i niczymi śladami, które gubią się w pustce, przywracającej zastępczą pamięć. Szczególnie ważnym i bodaj najczęstszą powracającym w niej toposem ponownie okazuje się anagnoryzm –

⁵² M. ORWID: *Przeżyć... I co dalej?* Rozmawiają K. ZIMMERER i K. SZWAJCA. Kraków 2006, s. 216.

⁵³ Jeden z bohaterów przeżył wojnę pod łóżkiem ciotki – Niemki i prostytutki, wcześniej będącej żoną jego wuja. Wizerunek Żyda ukrywającego się przed Zagładą pod łóżkiem Niemki spijającej z Niemcami w niemieckiej dzielnicy należy do najbardziej „skandalicznych” przedstawień problemu tego typu w literaturze. Por. H. KRALL: *Różowe strusie pióra*. Warszawa 2009.

⁵⁴ Tamże, s. 135.

czyli scena lub cykl scen, w których potomek albo potomkini Dziecka Holokaustu rozpoznają swoje pochodzenie („Nie pamiętam, kiedy moja matka powiedziała mi, że jestem Żydówką” – przyznaje Agata Tuszyńska⁵⁵), najczęściej przyjmując je z niedowierzaniem i przejęciem, przedzając się w proces poszukiwania korzeni. W przeciwieństwie do rzetelnie udokumentowanej prozy autobiograficznej Agaty Tuszyńskiej narracje Ewy Kuryluk noszą ślad potrzeby zamazania i osłodzenia dramatu fikcją. Trzeba jednak przyznać, że tragedia rodziny Kuryluków nie nadaje się na sprawozdawczą relację. To dramat w pierwszym pokoleniu przemilczany i wyparty, wymazany: „Los mnie mianował świadkiem historii, ale się wymigałam i wszystko przemilczałam”⁵⁶. „Wmawiałam sobie, że przeżyłam, żeby dać świadectwo. Ale prawda mnie przerosła [...]. W rezultacie ocalałam, żeby zataić”⁵⁷ – wyznaje głosem bohaterki księżek Ewy Kuryluk jej matka, Miriam Kohany, która swoje długie życie przeżyła na aryjskich papierach, a żydowską rodzinę i historię ucieczki z getta ukryła w butach, trzymanyh w pawlaczu⁵⁸. Autorka *Encyklopedyotyku* zręcznie podchwyciła przypominający anegdotę wątek wrzuczonej między zlewozmywak a śmieci przeszłości, która wraz z chorobą psychiczną brata i matki złożyła się na dwa tomy tryskających energią, baśniowo-humorystycznych dialogów, poprzetykanych rodzinnymi zdjęciami tak, aby metafora nowoczesnego żydostwa jako schizofrenii

⁵⁵ A. TUSZYŃSKA: *Rodzinna historia lęku*. Kraków 2005, s. 10. Pisarka temat Zagłady uczyniła fragmentem jeszcze jednej, również autobiograficznej książki, w całości poświęconej pracy żałoby i zmarłemu mężowi, Henrykowi Dasko. W *Ćwiczeniach z utraty* zdecydowała się na ryzykowne połączenie obu tych doświadczeń (żałoby po najbliższym człowieku i po zgładzonym w czasie wojny narodzie żydowskim). Por. TAŻ: *Ćwiczenia z utraty*. Kraków 2007. Tymczasem o pierwszej z księżek, łącząc ją z amerykańską literaturą drugopokoleniową, zajęta problemem nagłego ujawnienia żydostwa (*Suddenly Jewish*, według określenia Barbary Kessel), pisał Tomasz Łysak. Zdaniem autora, *Rodzinna historia lęku* przypomina *After Long Silence* Helen Fremont, autobiografię będącą zapisem śledztwa w sprawie żydowskiego pochodzenia rodziców.

⁵⁶ E. KURYLUK: *Goldi. Apoteoza zwierzcakowatości*. Warszawa 2004, s. 146.

⁵⁷ E. KURYLUK: *Frascati. Apoteoza topografii*. Kraków 2009, s. 47.

⁵⁸ Zawilłość tej metafory autorka tłumaczy w rozdziale *Kochani w butach mamy*. W: E. KURYLUK: *Goldi...*, s. 205–220.

i szpitala psychiatrycznego, będącego „lepszym” gettem, nie zabrzmiała zbyt nieprzyzwoicie.

W powieści Moniki Rakusy 39,9, będącej jeszcze jednym polskim „brydżetem”, udało się przeforsować pomysł włączenia Zagłady do zabawnej, kobiecej autofikcji. Rakusa nie bawi się jednak tą tematyką. Podsumowując swoje czterdziestolecie, dopełnia obowiązku zweryfikowania prawdy o historii rodziny, z jednej strony doprowadzając do odkrycia tożsamości dziadków Pereców, rodziców matki, którzy spędzili wojnę po aryjskiej stronie, z drugiej – korzystając z tzw. ustawienia hellingerowskiego i psychoanalizy. Opowiadająca w swoim dzienniku także o depresji, kłopotach z dietą i nadmiarze obowiązków domowych bohaterka Rakusy wydaje się szczególnym wcieleniem polskiej Bridget Jones – o kilka lat starszą od angielskiej koleżanki, oszalałą na swoim punkcie żydowską polonistką⁵⁹.

Demonstracyjnie inną od poprzednio omówionej wersję Zagłady przynoszą dwie książki wydane w 2008 i 2009 roku. *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff⁶⁰ jest głosem drugiego pokolenia, natomiast *Pensjonat* Piotra Pazińskiego – opowieścią najmłodszego, jak dotąd, potomka Ocalonych⁶¹. Pierwsza z tych książek, tylko częściowo należąca do prozy, wydaje się wyrażać te same tendencje do unowocześnienia wątku holokaustowego, które pojawiły się także u Barta⁶² i Pankowskiego. Z tą

⁵⁹ „W moim domu byliśmy Żydami, jak Freud i Einstein, mama chorowała na Heinego i Medina, jak Roosevelt i Komeda, a ja miałam urodę Shirley Temple i chciałam zostać aktorką jak Sarah Bernhardt”. M. RAKUSA: 39,9. Warszawa 2008, s. 11–12.

⁶⁰ Por. na ten temat uwagi P. CZAPLIŃSKIEGO: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności...*, s. 373–376.

⁶¹ W 2010 roku ukazała się inna powieść potomka Ocalonych z tzw. trzeciego pokolenia – *Książka* Mikołaja ŁOZIŃSKIEGO (Kraków 2010). Na temat *Pensjonatu* pisali m.in.: A. SZCZEPAN: *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 239–256; B. DĄBROWSKI: *Postpamięć, zależność, trauma*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością...*, s. 264–269. Autor szkicu porównuje powieść Pazińskiego do prozy Daniela Mendelsohna i Jonathana Safran Foera oraz nazywa to pokolenie „wnukami ocalonych z zagłady”. Tamże, s. 264.

⁶² Część krytyków oceniła jednak powieść Barta nisko, jako powód swojej oceny podając brak nowatorstwa i przesadę w kunsztowności wypowiedzi. „Owszem, moż-

wszakże różnicą, że dekonstruowanie tradycyjnej retoryki Ocalonych przychodzi autorce trudniej, ponieważ – podobnie jak Ewa Kuryluk – Umińska-Keff w opowieści o Zagładzie dostrzega szansę przepracowania traumatycznego dialogu pomiędzy matką a córką oraz, związanej z nim, własnej biografii. Z Pazińskim łączy ją filologiczna nadświadomość oraz „profesjonalna wiedza o mechanizmach powstawania i funkcjonowania dzieła literackiego oraz – wynikająca stąd – świadomość, że nie można mówić poza konwencją, że nie sposób uchylić nieuchronnego uwikłania w narrację”⁶³. Zgodnie uznany przez krytykę za rewelację poemat o nieprzetworzonej żalobie „niedobitej ofiary” to wrzask. Tymczasem *Pensjonat* operuje językiem wytłumienia. W nastawionym na wskrzeszenie umarłych z pustki utworze Pazińskiego dobiega się słowa w tradycyjny sposób, nie przeszkadza to jednak w utworzeniu pomysłowej metafory pensjonatu-rezerwatu, częściowo spokrewnionej z figurą getta, dzięki której udałoby się narratorowi odpowiedzieć pozytywnie na pytanie: *ubi sunt?* Gdzie dzisiaj są tamci Żydzi? Czując się częścią wymarłego pokolenia, „ostatnim z łańcucha pokoleń, uczeptionym na samym końcu”⁶⁴, bohater Pazińskiego wytwarza fantazję równie oczywistą jak rzeczywistość, choć, paradoksalnie, bardziej prawdopodobną od sag Tuszyńskiej i Kuryluk. Manifestując swoją zależność od zaginionego świata, który trzeba na nowo napisać, aby Zagładę uczynić nie – jak dotąd – sprawą śmierci, ale – jak odtąd – warunkiem życia, Paziński zatoczył koło. Wykazał bowiem, że proza Zagłady i o Zagładzie w ostatnim dwudziesto-

na podziwiać wiedzę i kunszt pisarski Andrzeja Barta, ale za sprawą powieści niczego nowego się nie dowie, nie zostanie też emocjonalnie z niczym nowym skonfrontowany. Problem tkwi bowiem w tym, że autor *Fabryki muchołapek* nie podejmuje się najtrudniejszego, a zarazem najważniejszego z perspektywy czytelnika zadania – próby zrozumienia postępowania Chaima Rumkowskiego, a więc odpowiedzi na przynajmniej część pytań, które narosły wokół jego osoby”. J. KOWALSKA-LEDER: *Andrzej Bart, Fabryka muchołapek...*, s. 318.

⁶³ Przytoczony fragment artykułu Aleksandry Ubertowskiej o prozie Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka dobrze oddaje także sytuację w prozie Keff i Pazińskiego, oczywiście na odpowiednim poziomie. W innych aspektach literatura tych czworga pisarzy jest raczej nieporównywalna. Por. A. UBERTOWSKA: *Shoah i literatura na „obrzeżach mowy”...*, s. 813.

⁶⁴ P. PAZIŃSKI: *Pensjonat*. Warszawa 2009, s. 134.

leciu najczęściej sięgała po język peryfrazy getta, zastępując je figurami szopy, stodoły, pensjonatu, szpitala dla psychicznie chorych oraz domu starców, a nawet szafy. Figurami rozszerzającymi niewielką przestrzeń getta, które należałoby uznać za przejaw grupowego coming outu w rodzimej literaturze.

Żydzi i pieniądze Krótka historia motywu

Sprzedawca i świadek: historia powojennej literatury o Żydach jako historia pieniądza

Wiązanie w jeden temat społeczności Żydów i motywu pieniędzy jest oczywistością obarczoną ogromnym ryzykiem społecznym. „Ten temat zalatuje siarką”, pisał Jacques Attali¹. Dzieje stereotypu, wedle którego naród semicki pozostaje jednocześnie narodem żyjącym z pieniędzy innych i dla własnej korzyści, można łatwo uczynić jednym z kluczowych rozdziałów historii kultury Europy. Pieniądz, bohater-zbrodniarz prawie każdego tekstu o Zagładzie, fikcyjny ratownik skazanych na Shoah i rzeczywisty szmalcownik, to chyba jedyna rzecz tak dobrze dopasowana do istoty holokaustowego tekstu, twierdzą pospołu Jochen Hörisch i Giorgio Agamben:

Jeśli zapytać wprost i konsekwentnie – pisze Hörisch – co takiego jest w pieniądzu, czy rzeczywiście ma pokrycie, czy wskazuje cenę adekwatną do rzeczywistości – pieniądz błyskawicznie zasłabnie. Pieniądz musi skapitulować, gdy wszyscy klienci zaczną naraz szturmować bank, by wypłacić oszczędności; gdy wszyscy naraz zechcą pozbyć się zaoszczędzonych dolarów i wymienić je według sztywnego kursu na złoto; gdy

¹ J. ATTALI: *Żydzi, świat, pieniądze*. Przeł. K. i K. PRUSCY. Warszawa 2003, s. 7.

wszyscy nabywcy papierów dłużnych – które uchodzą za tak pewne, że opiekunom prawnym wolno inwestować w nie pieniądze swych podopiecznych – zechcą naocznie sprawdzić bogactwo całego narodu, które minister finansów przechowuje ponoć w swym tresorze jako pokrycie tych papierów².

To samo stanie się z literaturą o Żydach (jak ją tu, bardzo ogólnie, nazywam). Odpytana z ontosemiologii monetarnej³ odpowiadać będzie jak Stanisław Wokulski w rozmowie z Izabelą Łęcką o serwisie i srebrach, które zamiast sprzedać za granicę, złożył w ofercie hrabiemu, przy okazji rezygnując z zysku. Twarde prawo ekonomii brzmi w jego deklaracji jak wyznanie miłości: „Dlatego, proszę pani, że handel opiera się nie na zyskach spodziewanych, ale na ciągłym obrocie gotówki”⁴.

Najczęściej nie pieniędzy szuka się w tekstach o Zagładzie, lecz cierpienia, martyrologii, języka, miłości... Dlatego opowieści Tadeusza Borowskiego, Eliego Wiesela czy Richarda Glazara⁵, czytane w perspektywie topiki monetarnej, okazują się innymi tekstami niż w lekturze akademickiej lub szkolnej. Pisze o tym Bożena Shallcross w pracy z 2010 roku *Rzeczy i Zagłada*, przyjmując, że opowiadać o nieszczęściu można równie dobrze z jego środka, jak i zewnątrz. Dlatego pozostające na obrzeżach percepcji zjawiska rzeczy (w tym zwłaszcza „eksponaty” muzeum w Oświęcimiu) są zarazem obdarzone wyjątkowym talentem „opowiadania” daleko bardziej intymnych historii niż ludzie; bo to one, nie ludzie, przetrwały⁶. Domagając się od nich relacji, żądamy niemożliwego, naiwnie sądząc, że w rzeczach odzyskamy świat powstały z martwych. A to w dużej mierze łączy się ze zjawiskiem Agambenowskiego świadectwa i świadka, który „może przemawiać

² J. HÖRISCH: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Przeł. J. KITA-HUBER, S. HUBER. Kraków 2010, s. 87–88.

³ Tamże, s. 98.

⁴ B. PRUS: *Lalka. Powieść*. T. I. Warszawa 1964, s. 150.

⁵ T. BOROWSKI: *Utwory wybrane*. Oprac. A. WERNER. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991; E. WIESEL: *Noc*. Przeł. M. KOZŁOWSKA. Kraków 2007; R. GLAZAR: *Stacja Treblinka*. Przeł. E. CZERWIAKOWSKA. Warszawa 2011.

⁶ Por. B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010, s. 7–25.

w imieniu tych, którzy mówić już nie mogą⁷. Rzeczy – pisze dalej Shallcross – są metonimią minionego. I to metonimią obdarzoną ogromnym ładunkiem moralnego ciepła. Ich istnienie może być pocieszycielskie; bywają zatrważającymi pamiątkami. A istota przedmiotów, jeśli się zmienia, to tylko o kolejne, często wyimaginowane dane, ułatwiające zrozumienie pamięci jako historii możliwej. Pieniądze nie mają takiego znaczenia. Ich diaboliczna moc jest więcej niż dwuznaczna. Dlatego raczej należą do języka archiwalnego; są „mrocznym i zapomnianym marginesem otaczającym i ograniczającym każdy konkretny akt mówienia”⁸ o Żydach i Zagładzie. Podobnie jak archiwum pieniędzy jest irrealny i irracjonalny. Cechuje go „nieustanny, podskórny brak rzeczywistości”⁹.

Można przyjąć, że poszukiwania rzetelnej lektury tekstów o Żydach i Zagładzie, całkowicie odrzucające kategorie rzeczywistości i pamięci, zmusiły w końcu historię literatury do zaakceptowania braku twardych słów i dowodów jako faktu, obracając monetarną pewność w krach jednej ekonomicznej strefy. To samo dotyczy najnowszej prozy polsko-żydowskiej, łączącej identyfikację rodowodową (jakoby ja-Żyd był w niej bohaterem lub narratorem) z myślą o monetach. Czytelnik – jak cały naród z opowieści Hörischa – chcąc ją sprawdzić i wyszukać ślady antysemityzmu albo przykłady rewaloryzacji stereotypu o pazernych Żydach, nic nie odnajdzie. Monety nagle spadną z powierzchni na dół i wtoczą się, nie wiadomo gdzie. Cały wysiłek włożony w odszukanie książek prozatorskich mieszczących się zarówno w obrębie literatury polskojęzycznej pisanej przez Żydów, jak i literatury polskojęzycznej tworzonej przez Polaków nie-Żydów, ale o Żydach, ich przeszłości bądź kulturze, pójdzie na nic. Skorzystajmy z tego.

W ostatnich latach proza pisarzy żydowskich i innych autorów przypominających kulturę Żydów powiększyła się o kilka tekstów autobiograficznych. Część z nich – zwłaszcza Michała Głowińskiego, Andy

⁷ G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek. (Homo sacer III)*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 147.

⁸ Tamże, s. 145.

⁹ J. HÖRISCH: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza...*, s. 88.

Rottenberg, Ewy Kuryluk, Moniki Rakusy czy Magdaleny Tulli¹⁰ – przyniosła nowe informacje na temat znanych wcześniej publiczności literackiej autorów oraz – myślę tu szczególnie o książkach Kuryluk, Tulli i Rakusy – wzmocniła słabo obecne w Polsce zjawisko autobiografii drugopokoleniowej¹¹. Pozostałe utwory, częściowo związane z polską historią Zagłady – Calka Perechodnika, Richarda Glazara czy Barucha Milcha¹² – utrwaliły związki archiwum ze świadectwem; dwie biografie sławnych przedwojennych i wojennych żydowskich artystek – Wierzy Gran i Izabelli Czajki-Stachowicz¹³, dzięki swobodniejszemu trybowi opowiadania odbrązowiły niektóre zdarzenia z czasów Zagłady. Nie znalazły się wśród nich jednak opowieści dorównujące poziomem *Fabryce muchołapek* Andrzeja Barta czy noweli *Była Żydówka, nie ma Żydówki* Mariana Pankowskiego. Dwie najwybitniejsze fikcje wyszły spod pióra nie-Polaków – Umberta Eco i Steve’a Sem-Sandberga¹⁴,

¹⁰ M. GŁOWIŃSKI: *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*. Kraków 2010; A. ROTTENBERG: *Proszę bardzo*. Warszawa 2009; E. KURYLUK: *Frascati. Apoteoza topografii*. Kraków 2009; M. RAKUSA: 39,9. Warszawa 2008; M. TULLI: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.

¹¹ W ten sposób rozumie się wszelkie autonarracje dzieci Ocalonych, nierzadko mówiące o tożsamości żydowskiej jako przekleństwie albo nagłym i traumatycznym odkryciu. Por. na ten temat: H. EPSTEIN: *Children of the Holocaust. Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. New York 1988; T. ŁYSAK: *Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 193–208.

¹² C. PERECHODNIK: *Spowiedź*. Oprac. D. ENGEL. Warszawa 2011; R. GLAZAR: *Stacja Treblinka...*; B. MILCH: *Testament*. Warszawa 2012.

¹³ A. TUSZYŃSKA: *Oskarżona: Wiera Gran*. Kraków 2010; P. SOŁOWIANIUK: *Ta piękna mitomanka. O Izabelli Czajce-Stachowicz*. Warszawa 2011.

¹⁴ U. ECO: *Cmentarz w Pradze*. Przeł. K. ŻABOKLIICKI. Warszawa 2011; S. SEM-SANDBERG: *Biedni ludzie z miasta Łodzi*. Przeł. M. KALINOWSKI. Kraków 2011. Nie przypominam w tym miejscu powieści *Ziemia Nod* Radosława Kobierskiego (2010) ani *Good night, Dżerzi* Janusza Głowackiego (2010), chociaż to właśnie one są najdojrzałszą wersją aprobaty, z jaką polska publiczność literacka przyjęła wejście do dużego obiegu jawnej fikcji holokaustowej. Przypomnę jedynie, że żadna z wymienionych książek nie jest fikcją absolutną, tj. czytelnik nie traci w kontakcie z nią przekonania o historyczności zdarzeń, o których czyta. Kobierski skorzystał w tym celu z tradycji „historii mówionej”, z kolei Głowacki posłużył się techniką luźno łączonych, „kanapowych”

wywołując spory o sens rozgraniczania tego, co zmyślone, od twardych faktów. Deficyt fabuły i nadobecność dokumentu są istotne w rozważaniach o roli pieniądza w literaturze, zwłaszcza Agaty Tuszyńskiej czy Richarda Glazara, gdzie rachunki i ceny pełnią funkcję inną niż aneks do dokumentu osobistego.

Handel tekstem jak towarem, prawami do fabuły i autorską sygnaturą – czyli czynności, za pomocą których Giorgio Agamben opisuje literaturę Zagłady – same w sobie bywają częścią ekonomii literatury. Przypomnijmy, że dawniej słowo *auctor* oznaczało również sprzedawcę.

I skoro czynność *auctora* nadaje moc dowodu temu, co samo z siebie jej nie posiada. A życie temu, co samoistnie nie mogłoby żyć, można również powiedzieć, że na odwrót, to niedoskonała czynność albo niezdolność, które go poprzedzają i które on dopełnia, nadają sens czynowi i słowu *autora-świadka*¹⁵.

Metafora sprzedaży, czyli udokumentowania nieprzedstawianego, stoi w jednym szeregu z metaforą pamięci – rzutnika. Sprzedać oznacza – najprościej mówiąc – uczynić z dokumentu coś literackiego; oznacza etap przenoszenia praw autorskich na instytucje inne niż historyczne; retoryzację dyskursu Zagłady; rozłączenie jej na archiwum i świadectwo; a także – postęp w badaniach nad pamięcią, gdzie zauważono, że nie jest ona magazynem, lecz wyświetlanym na nowo filmem, pokazem slajdów. Albowiem – jak twierdzi Daniel Schacter – „pamięć została zaprojektowana nie po to, by śledzić uważnie, co się wydarzyło, ale żeby oferować scenariusze tego, co może się wydarzyć”¹⁶.

wspomnień, stosowaną w amerykańskich wywiadach telewizyjnych, oraz elementami scenariusza filmowego.

¹⁵ G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek. (Homo sacer III)*..., s. 151.

¹⁶ Cyt. za: L. BEIL: *Niezawodna pamięć świadków*. Przeł. E. KARPIŃSKA-MOREK. „New York Times News Service”. Cyt. za: <http://fakty.interia.pl/new-york-times/news/niezawodna-pamiec-naocznych-swiadkow,1732170,6806> [data dostępu: 11.12.2011].

Marginesy, obrzeża, peryferie
 (*Złote żniwa* Jana Tomasza Grossa,
Świadectwo Calka Perechodnika
 i *Stacja Treblinka* Richarda Glazara)
 Paradygmat złota

Przytoczmy dwa cytaty: „Z oczywistych względów Zagładę łączy się z ludzką tragedią, podczas gdy usypiska rzeczy odebranych zamordowanym właścicielom pojawiają się jedynie na obrzeżach percepcji”¹⁷; „*Złote żniwa* to książka o chciwości, o grabieży, o mordach i o żydowskim cierpieniu. Rzecz się dzieje niejako »na obrzeżach Zagłady«, tam, gdzie żydowscy rozbitkowie rozpaczliwie poszukujący ratunku stykali się z miejscową ludnością”¹⁸. Pojęcie „obrzeży Zagłady” wraz z jego ekonomicznymi konotacjami i refleksją na temat związków pieniędzy z największym w dziejach narodu żydowskiego ludobójstwem wprowadził Jan Tomasz Gross, autor książek takich jak *Sąsiedzi* czy *Strach*, które zasadniczo zmieniły sposób rozumienia przez polską literaturę późnej nowoczesności problemu, jakim był dla niej – i ciągle pozostaje – Holokaust¹⁹. Stawiając pytanie o udział prozy w zrozumieniu tragedii polskich pogromów, Czaplński brał pod uwagę głównie prace Grossa, dzięki którym polskie społeczeństwo wyraziło wolę zorganizowania ważnej dla siebie debaty²⁰.

¹⁷ B. SHALLCROSS: *Rzeczy i Zagłada...*, s. 7.

¹⁸ J. GRABOWSKI: *Przedmowa*. W: J.T. GROSS: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się dzieło na obrzeżach Zagłady Żydów*. Współpraca I. GRUDZIŃSKA-GROSS. Kraków 2011, s. 9.

¹⁹ W tym miejscu korzystam z wniosków Przemysława CZAPLIŃSKIEGO, zawartych w artykule *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania...*, s. 155–181.

²⁰ Nad brakiem debaty o polskim antysemityzmie, wywołanej przez polskich poetów i pisarzy, ubolewał Sławomir Buryła: „Literatura polska – na długo przed *Złotymi żniwami* – wskazywała na ten trop, ujawniając straszliwy splot zbrodni i grabieży. Nie pierwszy raz pisarze i poeci wyprzedzili rozpoznania naukowe. I nie pierwszy raz też ich głos został zignorowany w debacie publicznej”. S. BURYŁA: *Mit żydowskiego złota* [maszynopis].

Na obrzeżach poważnych dyskusji znajdują się często kwestie wstydlive, na przykład takie, jak stwierdzenie, że „ostatnia faza Holocaustu mogłaby się nie odbyć bez udziału Polaków”²¹. Możliwe, iż ma w tym swój udział również Jacques Derrida, który nauczył badaczy tekstów ich rozsuwania i otwierania, a tym samym wyciągania sensów na powierzchni²². Wydany w 2000 roku esej *Sąsiedzi*, jak przekonuje Czaplinski, zmienił jednak nie tylko styl odbioru przez Polaków Zagłady; wpłynął też na dokumentowanie problemu, wymuszając na pisarzach przyjmowanie wyłącznie takich strategii narracyjnych, które zamiast replikować fakty, nadawałyby im cechy wieloznaczności tak, jak uczynił to Gross z polskimi bohaterami *Sąsiadów*, przedstawiając ich jako patriotów i morderców zarazem. Jeżeli zatem „paradygmatyczność *Sąsiadów* oznaczała, że książka Grossa wprowadziła nowy zestaw pytań, przed którymi stawał odtąd każdy autor studium czy opowieści o losach Żydów w czasie Zagłady”²³, jaki zwrot w polskiej literaturze wywołały *Złote żniwa*?

Zasadnicze znaczenie może mieć tu teza owej pracy, którą najlepiej streszczają słowa Franza Stangla, komendanta obozu zagłady w Sobiborze. „Zapytany przez dziennikarkę amerykańską Gitę Sereny: »Jak pan wówczas uważał, co było przyczyną eksterminacji Żydów?«, odpowiedział natychmiast: »Chcieli zabrać ich pieniądze. Czy ma pani pojęcie, jak fantastyczne sumy wchodziły w grę?«”²⁴. Sprowadzenie przyczyn Zagłady do elementarnej potrzeby posiadania oczyszcza, by tak rzec, jeszcze dokładniej „paradygmat sąsiedzki”, pozostawiając z niego czyste złoto. Z kolei „paradygmat złota”, zamiast wzmocnić polityczne konsekwencje polskiego antysemityzmu, po prostu je osłabia kosztem ekonomii, czyniąc Zagładę patologiczną odmianą nieopanowanej potrzeby

²¹ AGKO: „*Złote żniwa*” Grossa. *Przeorany patriotyzm czy manipulacja?* Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75478,8900420,_Zlote_zniwa__Grossa__Przeorany_patriotyzm_czy_manipulacja_.html#ixzz1gFLZ0wZv [data dostępu: 11.12.2011].

²² Por. na ten temat: M.P. MARKOWSKI: *Fałdka*. W: TENŻE: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 261–267.

²³ P. CZAPLIŃSKI: *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności...*, s. 161.

²⁴ Cyt. za: J.T. GROSS: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów...*, s. 19.

posiadania. Wyzwała również, zarówno w wydawcach, jak i autorach, zdolność do składania i upowszechniania narracji o grabieżach i rabunkach, łączących niejednoznaczne postawy Polaków w czasie wojny nie z mordem, lecz z kradzieżą na wielką skalę.

Oba te motywy pojawiają się w opowieściach Calka Perechodnika i Richarda Glazara opublikowanych w 2011 roku²⁵. W *Spowiedzi* mówi się o chęci zysku dokładnie tak jak u Grossa: „Niższe sfery ludności miejskiej oraz chłopi z miejsca zorientowali się, skąd wiatr wieje. Zrozumeli, że nadarza im się okazja wzbogacenia się, jedyna możliwa okazja na przestrzeni wieków. Wolno rabować, kraść, zabijać ludzi i to zupełnie bezkarnie”²⁶. Wspomnienia Glazara z kolei przypominają opowiadanie Tadeusza Borowskiego *Proszę państwa do gazu*, gdzie z zapchanych sardynką ust marsylczyka, czekającego razem z innymi na transport, padają słowa: „Wszyscy żyjemy z tego, co oni [Żydzi – M.C.] przywiozła”²⁷. Natomiast w komentarzu Glazara czytamy: „Tak oto grabarze w Treblince stanowią barwną mieszaninę osiłków i krawczyków, nabożnisiów i opryszków z warszawskiego półświatka, rzemieślników, ludzi interesu i finansistów. Tak zwani *Goldjuden* zbierają złoto i kosztowności, sortują i liczą banknoty najrozmaitszego pochodzenia i tak kontynuują swą lekką pracę z tamtej strony”²⁸.

Ekonomiczny aspekt Zagłady powraca również w kilku innych narracjach opublikowanych w ostatnich latach, ale nie wszędzie – jak u Grossa czy Perechodnika – wiąże się go z winą Polaków. Wszechstronnej ujmuje ich racje ogłoszona w cieniu *Złotychni* praca Jacka Leociaka *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*²⁹, która jako „współwinną” wojennych grabieży pokazuje społeczność żydowską. Wiele relacji Polaków, odnotowanych przez autora *Getta warszawskiego*, podnosi kwestię niespełnionej obietnicy, jaką mieli dać ukrywającym ich Żydzim. Z relacji

²⁵ Por. C. PERECHODNIK: *Spowiedź...*; R. GLAZAR: *Stacja Treblinka...* Należy dodać, że świadectwo Perechodnika miało wcześniej cztery wydania (1993, 1995, 2004, 2007) i wszystkie one ukazały się w Ośrodku KARTA.

²⁶ C. PERECHODNIK: *Spowiedź...*, s. 165.

²⁷ T. BOROWSKI: *Proszę państwa do gazu*. W: TENŻE: *Utwory wybrane...*, s. 214.

²⁸ R. GLAZAR: *Stacja Treblinka...*, s. 28.

²⁹ J. LEOCIAK: *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków 2010.

poszkodowanych (tym razem Polaków) można wywnioskować, że niewdzięczność wynikała nie tyle z krótkiej pamięci prześladowanych, ile z ich skąpstwa: „Żydzi nie dotrzymują umów, nie wypełniają obietnic, po wojnie unikają tych, którzy ich ratowali, są skąpi. Skąpstwo prowadzi nas do ważnego motywu pieniędzy, kosztów utrzymania ukrywających się, wzajemnych rozliczeń. Żydowska niewdzięczność ma często wymiar finansowy”³⁰.

Głos Leociaka nie osłabił myślenia związanego ze wspomnianym paradigmatem. Przeciwnie, po 2010 roku mit żydowskiego złota dał możliwość, aby otwarcie mówić, że Polacy mordowali Żydów dla pieniędzy, a Żydzi nie wypłacali Polakom pieniędzy za ich ratowanie. Na takim właśnie myśleniu – o finansowym udziale Żydów w dziejach Europy i wątpliwości, co mogłoby się stać po jego zakończeniu – Umberto Eco ufundował w tym samym 2010 roku powieść *Cmentarz w Pradze*³¹.

Biała trumna w sypialni Sarah Bernhardt (Umberto Eco *Cmentarz w Pradze*)

Jak hojny nie byłby Żyd i tak – zgodnie z przesądem – pozostanie skąpy. Karykaturę takiego stereotypu znajdziemy w scenie *Cmentarza...*, pokazującej w restauracji zasymilowanego Brafmana. Tuż po wygłoszeniu kilku cierpkich słów na temat potomków chasydów („Podstawowe uczucia, ożywiające talmudycznego ducha, to niepoohamowana żądza władzy nad światem, nienasycona chciwość powodowana chęcią posiadania wszystkich bogactw niebędących własnością Żydów, uraza do chrześcijan i do Jezusa Chrystusa”³²) myśliciel zbiera się do domu, płaci za drogi posiłek, zjedzony w towarzystwie bohatera-narratora.

³⁰ Tamże, s. 50.

³¹ O *Protokołach mędrców Syjonu* i ich znaczeniu dla *Cmentarza...* pisze Umberto Eco w książce *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, A. WASILEWSKA, K. ŻABOKLIKI. Warszawa 2007, s. 342–344.

³² U. ECO: *Cmentarz w Pradze...*, s. 228.

Ten ostatni nie wydaje się wzruszony podobnym gestem: „Sądziłem, że Żyd – nawrócony wprawdzie, ale zawsze – zje na mój rachunek. Stało się jednak inaczej: to Brafman pańskim gestem zapłacił za naszą przekąskę, jak nonszalancko się wyraził. Rosyjskie służby specjalne wynagradzały go zapewne po królewsku”³³.

Opisująca paranoję społeczną, jaka ogarnęła Europę ostatnich dwu stuleci, proza autora *Baudolina* wprowadza nowy wątek do historii przygód Żydów z pieniędzmi. Wprawdzie nie znajduje on ani zapowiedzi, ani potwierdzenia w literaturze polskiej, ale przypomnienie go może ułatwić rozumienie rodzimych narracji. Wspomniany wątek dotyczy żydowskiego „mesjanizmu” i łącząc religię oraz pieniądze, przekształca się w coś znacznie bardziej poważnego – w metafizyczne uzasadnienie bogactwa Żydów. Eco opowiada słabo znaną wersję ich zamożności, wedle której pieniądze mają im w ostatecznym rozrachunku pomóc we wprowadzeniu własnej religii do kanonów religijności w ogóle. Dlatego Żydzi – bogaci, francuscy Żydzi – mogą być socjalistami i antysemitami jednocześnie. Pieniądz, wedle Eco, nie tylko jest narzędziem politycznej iluminacji; równie dobrze może posłużyć do eliminacji. Dzięki niemu antysemityczne społeczeństwo europejskie potrafi rozeznaczyć się w planach Żydów i stwierdzić, że biedni Rosjanie i bogaci Francuzi należą do odmiennych stref ekonomicznych. „Żydzi bogaci sprzyjają antysemityzmowi skierowanemu przeciwko Żydom ubogim, bo skłania on chrześcijan o wrażliwym sercu do współczucia całej ich rasie”³⁴. Przytoczone rozpoznanie wynika ze śmiałych podejrzeń Jeana-Martina Charcota, który „przeprowadził interesujące badania na Żydach rosyjskich, o których sporo wiemy, ponieważ są ubodzy; Żydzi francuscy są bogaci i kryją swoje choroby w klinice doktora Blanche’a, któremu słono płacą. Wiecie, że Sarah Bernhardt trzyma w swojej sypialni białą trumnę?”³⁵.

Jedyną wątpliwość w całym tym dowodzeniu, rozpoczętym paradygmatami Grossa, budzi rzeczywisty udział Żydów jako bogatych obywateli w społeczeństwie przeciętnego europejskiego miasta. Obywatele bogaci cieszą się zwykle szacunkiem i dobrą sławą. Natomiast Żydzi zu-

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 472.

³⁵ Tamże, s. 394.

chwale wierzą w mesjasza, „preferują jedno tylko zajęcie – handel złotem i klejnotami” oraz „panują na giełdzie i rządzą kredytem”³⁶. Jako jedyny chyba naród na świecie nie doświadczyają również tego, co Georg Simmel nazywa „*superadditum* z bogactwa”, czyli dodatkową korzyścią z posiadania pieniędzy. „Zamożny – pisze autor *Filozofii pieniądza* – uzyskuje swą korzyść bez pośrednictwa rzeczy, wyłącznie przez to, że inny nie może wydać tyle pieniędzy, co on”³⁷. Wyjątkiem, i to dosyć szczególnym, pozostaje tu Wiera Gran, śpiewaczka z getta żydowskiego, w biografii Agaty Tuszyńskiej wyposażona nie tylko w talent, ale przede wszystkim – w pieniądze. Gran to przypadek osoby czerpiącej ponadwymiarowe korzyści ze swojego bogactwa. Niewątpliwie ocenia w taki sposób swoją bohaterkę także Tuszyńska, którą – jako historyka i socjologa – w zaskakująco wysokim stopniu interesują pieniądze. Kilka przykładów: „Kazimierz Junosza-Stępowski miał sześćdziesiąt lat. Za sobą okres wielkich triumfów scenicznych [...] i sławę popularnego, świetnie zarabiającego aktora filmowego (słynny Profesor Wilczur!)”³⁸; „[...] rachunek wystawiony towarzystwu ubezpieczeniowemu po katastrofie statku, którym Gran płynęła na występ: »Walizka skórzana (wartość 35 tysięcy franków). Kostium letni jedwabny (wartość 25 tysięcy franków). Dwie suknie cocktail czarne (35 tysięcy i 30 tysięcy)...«”³⁹. I jeszcze: „Swoje klejnoty [...] oszacowała wówczas [przed wojną – M.C.] – na 60 tysięcy złotych, biżuterię matki na połowę tej sumy, co ciągle stanowiło pokazaną kwotę. Służąca zarabiała wówczas 10 złotych miesięcznie. Robotnik nieco więcej, urzędniczka...”⁴⁰. Skąd Agata Tuszyńska wie to wszystko? I dlaczego pisze o zarobkach, długach, kosztach i cenach? Dla porównania – wspomnienia Andy Rottenberg, Michała Głowińskiego i Alfreda Zajdorfa⁴¹ są pozbawione refleksji monetarnej. Zaryzykuję tezę, iż jej brak usuwa z tekstu możliwość dialogu z wątkami antysemitycznymi, a co za tym idzie, doprowadza odbiorcę do przekonania, iż tylko wów-

³⁶ Tamże, s. 379.

³⁷ G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza*. Przeł. A. PRZYŁĘBSKI. Poznań 1997, s. 190.

³⁸ A. TUSZYŃSKA: *Oskarżona: Wiera Gran...*, s. 202.

³⁹ Tamże, s. 319.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ A. ZAJDORF: *Nie święci...* Poznań 2011.

czas – jak ma to miejsce w prozie Eco, Grossa i Tuszyńskiej – gdy wartość i pieniądz „odślaniają się jako jedność [...], nasz sposób ujmowania zostaje rozerwany na fragmenty i opozycje”⁴². Podobnie przedstawia tę kwestię Hrabina z *Lalki*, gdy dowiaduje się o wylicytowaniu przez „jakiegoś Żyda” kamienicy: „[...] a ty, Belu, módl się za zdrowie tego Żyda, który dał wam dziewięćdziesiąt tysięcy... Ale *à propos*: wiesz, że Kazio Starski wrócił...?”⁴³. Informacja ta niespodziewanie przesuwając wzmiankę o Żydach i pieniądzu na dalszy plan, czyniąc z niej w ten sposób coś o wiele bardziej przyzwoitego i niegodnego uwagi, a zarazem równie absurdalnego i odległego jak biała trumna w sypialni aktorki.

Opowieści z krypty (Magdalena Tulli *Włoskie szpilki*)

U podstaw zbioru opowiadań Magdaleny Tulli *Włoskie szpilki* znajduje się dziecięce doświadczenie naznaczone traumą rodzinnej opowieści, która tam, gdzie może, odzywa się językiem wypartej i puszczonej w niepamięć przeszłości⁴⁴. Wyniki badań klinicznych Nicolasa Abrahama

⁴² G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza...*, s. 18–19. Najbardziej wyjątkowym tego typu tekstem w dziejach całej literatury europejskiej jest *Kupiec wenecki* Williama Szekspira. W osobie Szajloka, żydowskiego lichwiarza, skupiły się chyba wszystkie możliwe stereotypy antyżydowskie. Ale utwór posiada odpowiednią temperaturę właśnie dzięki połączeniu ich z tematyką monetarną. Gdyby od długu u Żyda nie zależało życie chrześcijanina, to kwestia tego, czy Żyd jest psem, czy diabłem, stałaby się przedmiotem salonowej dyskusji. Tymczasem Szekspirowski dramat stanowi groteskowo przedstawiony mechanizm Girardowskiego „mimetycznego pragnienia”. Szajlok, przez długie lata konkurując z Antoniem, w końcu staje się jego złym cieniem i mając za sobą prawo i rację, zamienia się w tego, kim nie chciał być, czyli w nieludzkiego mściciela.

⁴³ B. PRUS: *Lalka...*, s. 501.

⁴⁴ Metaforykę krypty oraz sekretu w badaniach nad postpamięcią, a także stanowiska pomysłodawców, Nicolasa Abrahama i Marii Torok, referuję za: B. DĄBROWSKI: *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*. W: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*. Red. H. Gosk. Warszawa 209–223. Wypada jednak zauważyć, że analizowanie *Włoskich szpilek* jako narracji autobiograficznej napi-

ma i Marii Torok⁴⁵ nad przeżywaniem Holokaustu jako zakończonego doświadczenia potwierdziły Freudowską przesłankę o tragedii, którą ludzki umysł przechowuje w niedostępnym miejscu. Podobne przekonanie uruchomiło w psychoanalitikach szereg skojarzeń związanych z topiką, do jakiej odwoływali się w swoich narracjach wspomnieniowych badani. W ten sposób do studiów nad Shoah, skupionych wokół postpamięci, wprowadzono kategorię krypty – czyli miejsca szczelnie zamkniętego, z którym wiążą się: groza, strach, przerażenie, ciemność i lęk przed śmiercią.

Odrzucony fragment przeszłości – tłumaczy Dąbrowski – uobecniający się w formie śladów, fragmentów i niedopowiedzeń, zostaje jednak częściowo wchłonięty przez psychiczną ekonomię podmiotu, jakkolwiek tkwi w jej obrębie niczym obce ciało, tworząc niedostępną psychicznie kryptę, do której podmiot nie może uzyskać dostępu – osobliwą, ledwie przeczuwaną i niepokojącą pustkę we własnej mentalnej przestrzeni⁴⁶.

Z kolei w jednym z rozdziałów *Włoskich szpilek – Bronku*, przeczytamy najpierw o kasetce bez kluczyka, a później o urnie, które w sensie dosłownym będą stylistycznymi ornamentami w bardzo drastycznej opowieści o ocalałej z Zagłady matce bohaterki-narratorki i jej zapadaniu się w chorobę psychiczną.

Trzeba pamiętać, że ornamentyka obecna w opowiadaniu Tulli nie ma dodatkowego znaczenia, ponieważ wygenerowała ją wyobraźnia córki należącej do tzw. drugiego pokolenia, dla której koszmar rodzinnej tragedii to zupełnie inne doświadczenie niż dla jej matki. I tak oto dochodzimy

sanej w duchu drugopokoleniowym znajduje się poza obszarem intencji autorki, która odmawia identyfikacji zarówno z narodowością włoską, jak i żydowską. Por. *Ludzik mi padł, więc gram następnym*. Z Magdaleną TULLI rozmawia Katarzyna KUBISIOWSKA. „Gazeta Wyborcza” z 30.10.2011 r., s. 11–15 [dodatek: „Duży Format”].

⁴⁵ N. ABRAHAM: *Notes on the Phantom: a Complement to Freud Metapsychology*. In: N. ABRAHAM, M. TOROK: *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Ed., transl., and with an introduction by N.T. RAND. Chicago–London 1994.

⁴⁶ B. DĄBROWSKI: *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellega i Stefana Chwina)*..., s. 213.

do miejsca, gdzie narratorka, próbując okłamać siebie i pseudonimować rzeczywistość, odkrywa bezpieczny grunt w języku ekonomii, wołając mówić o spadku, masie krytycznej czy ujemnym bilansie, a nie o przeszłości najbliższych w Auschwitz czy ich późniejszych natręctwach. Kilka przykładów: „wojna jak masa upadłościowa”; „w trybie dziedziczenia przypadł mi także kolor oczu”; „fobia czy fiksacja, i którą z tych dwóch strategii należałoby zalecać spadkobiercom”; „nisko oprocentowane rachunki”; „podatek spadkowy ściągany był awansem, od zawsze, a płaci się go do końca życia, jeśli nie dłużej”; „włamała się do kasetki i tym sposobem weszła w posiadanie niemałego kapitału ujemnego”⁴⁷. Język tej wszystkim znanej, codziennej ekonomii⁴⁸ to oczywiście powidok z krypty, kawałek nieredukowalnej inności, niedostępne doświadczenie, należące do odmiennego, traumatycznego porządku. Można na tej podstawie postawić przynajmniej dwie hipotezy i wytłumaczyć dzięki nim związki pieniędzy z ponurą przeszłością, ale żadna nie będzie na tyle dobrze ugruntowana, aby mogła wykluczyć konkurencyjne stanowisko. Przykładowo, topos zamkniętej skrzynki może się kojarzyć Tulli nie tylko z pismami Freuda, ale też z sejfem, więc skrytką na kosztowności. A te z kolei bez trudu da się powiązać z bogactwem Żydów. Mówiąca o „masie upadłościowej” i „kapitale ujemnym” narratorka opowiada jednocześnie o obozie Zagłady, który pośrednio wpłynął i na jej życie, oraz o konsekwencjach bycia Żydówką w powojennej Polsce. To niechciane dziedzictwo, mówi Tulli. „Tak, wolę bitwy od obozów i w tej kwestii nie jestem wyjątkiem”⁴⁹.

Ekonomia metafor powracających w narracjach Tulli współdziała z ich energią – złą, jednostajną i szkodliwą – w bardzo sprawny sposób: „Energia przemocy przekształciła się w błędzącą bez celu i kierunku energię cierpienia, żalu i nienawiści i w tej właśnie postaci przechodzi na własność następnych pokoleń, czy tego pragną, czy nie”⁵⁰. I dlatego nar-

⁴⁷ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 84–85.

⁴⁸ O związkach języka poetyckiego Tulli z kapitalistycznym „językiem bankowej kalkulacji” pisali: M. WITKOWSKI: *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*. „Akcent” 2003, nr 3 (93), s. 160; A. WĘGRZYŃIAK: *W trybach Magdaleny Tulli*. „FA-art” 2006, nr 1–2, s. 9.

⁴⁹ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 75.

⁵⁰ Tamże.

ratorka wyznaje: „Ja nie chcę tego spadku. Powinnam się go zrzec. A jeśli na to już za późno, to czemu by nie postawić po cichu mojej ciężkiej kasetki na trotuarze, na pierwszym lepszym rogu ulicy i odejść jakby nigdy nic?”⁵¹. Magdalenie Tulli udaje się ją w końcu zamienić na urnę – przedmiot, w którym zamknięto prochy matki. Droge, jaką jej narracja przebyła, przedstawia się nam jako niepokonaną. Wszelako kasetka, z której wykradziono przeszłość, dzięki niej rozumiejąc postępujące zdziecinienie chorej i jej powrót do świata wojny, zamknięta bezpowrotnie, po prostu się rozpadła. Metafora ciężaru przeszłości („najcięższa wina wydaje się lżejsza od takiej kasetki bez kluczyka”⁵²) ugrzęzła w lekkich popiołach wypełniających urnę, z którymi nie wiadomo, co począć. Rozsuniecie symboliki, do jakiego doprowadza autorka *Skazy*, ma oczywiście związek z Simmelowskim postrzeganiem wartości i pieniądza, które różnią się od siebie tylko jako przedmioty percepcji. Osiągają więc dokładnie takie samo *status quo*, jak urna i kasetka oraz Żydzi i monety, i dopiero w relacji alternatywy mogą wzajemnie na siebie oddziaływać, tworząc coś w rodzaju dialogu, który rozpocząć trzeba od opisu mowy nienawiści⁵³.

Jeżeli odrzucony fragment przeszłości osiada na obrzeżach refleksji, tekst inkorporuje go i włącza w postaci przetworzonej dzięki obco brzmiącym wyrazom, toponimom, anagramom, kryptonimom i zniekształconym słowom. Gdy w opowiadaniu *Włoskie szpilki* narratorka wspomina drogie pomarańcze kupowane w latach siedemdziesiątych za „nic niewarte talony i aluminiowe żetony z orłem bez korony”⁵⁴, używa metonimii. Żydowskie złoto to złoto przeklęte, ponieważ „będąc zagrożeniem głównie dla ofiar, mogło [...] przynieść nieszczęście tym, którzy przyjmowali je jako formę zapłaty”⁵⁵. Bezpieczniej więc po prostu pisać o bezwartościowej walucie oraz owocach, które są nie na miarę biednego kraju, i sugerować, że wyłączenie z obiegu znaczeń symbolu ideowego

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże.

⁵³ Odwołuję się tu do pracy Sergiusza KOWALSKIEGO i Magdaleny TULLI: *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*. Warszawa 2003.

⁵⁴ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 17.

⁵⁵ S. BURYŁA: *Mit żydowskiego złota...*

umacnia nas w przekonaniu, że narracja o irytujących kantach Zagłady jeszcze się nie zakończyła. „Warto ją jednak opowiadać wciąż od nowa – przekonuje Eco – żeby przeciwstawić się Wielkiemu Kłamstwu i nienawiści, które ona nieustannie podsyca”⁵⁶. Tak jak żądza pieniądza.

⁵⁶ U. Eco: *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów...*, s. 344.

Zagłada jako klisza, gra, sen
i wspomnienie

Zagłada jako klisza fabularna O opowieści Mariana Pankowskiego *Była Żydówka, nie ma Żydówki*

W rozdziale tym opowiadam skróconą historię obecności oraz recepcji problemu Holokaustu w polskiej prozie. Jeżeli rozszerzam jej ostatni odcinek (obejmujący lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku i pierwszą dekadę obecnego), to czynię tak dlatego, aby zasygnalizować radykalną zmianę w retoryzowaniu Zagłady. Wydaną w 2008 roku narrację Pankowskiego traktuję jako efekt finalny procesu „oddokumentaryzowywania” zjawiska Holokaustu w literaturze i czynienia go jego własną odwrotnością, czyli tekstem literackim przede wszystkim¹. Oprócz analizy retorycznej opowieści *Była Żydówka, nie ma Żydówki* próbuję omówić dużo istotniejsze zjawisko demontowania stereotypów antysemickich, z całym ładunkiem farsy przywołanych przez autora *Rudolfa*.

Zrozumieć literackość utworu Mariana Pankowskiego *Była Żydówka, nie ma Żydówki* to, w najszerszym znaczeniu, zrozumieć literacką „wypowiadalność” tematu Holokaustu wraz z jego elastycznością, dzięki której możliwe stały się nie tylko historycznie uzasadnione relacje ocalkonnych z Zagłady, ale także zapisy usuwające swoją historyczność poza horyzont oczekiwań czytelnika, dającego się w tym wypadku ponieść wirom narracji, chętniej demonstrującej samą siebie (tj. to, jak i z czego została zrobiona) niż swoje referencjalne odniesienia (to, o jakim wycinku rzeczywistości zamierza opowiadać). Zrozumieć literackość

¹ Na temat przemian retoryki pisarstwa poświęconego Zagładzie oraz różnicom między dokumentem *sensu stricto* a dokumentem literackim pisze Maria DELAPERRIÈRE. Por. TAŻ: *Świadectwo jako problem literacki*. W: TAŻ: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Kraków 2006, s. 89–104.

książki autora *Z Auszvicu do Belsen* to niewątpliwie również pojąć jeszcze jedną przemianę powojennej polskiej prozy sięgającej do coraz bardziej odległej tragedii Żydów z pierwszej połowy XX wieku; prozy, która w chwili opublikowania omawianego tekstu znalazła się w stanie – co tu wiele mówić – zmiany, erupcji, wrzenia. W tym samym, 2008 roku zajęły głos w sprawie – ogłaszający książki niemal równocześnie – Bożena Umińska-Keff (*Utwór o Matce i Ojczyźnie*²), lustratorka żydowskich wątków kobiecych w rodzimym piśmiennictwie XIX i XX wieku (*Portret z cieniem...*³), oraz Andrzej Bart (*Fabryka muchołapek*⁴). Oboje autorów przyjęto jako długo wyczekiwanych odnowicieli pisania o Holokauście. Inga Iwasiów przy okazji recenzowania narracji Pankowskiego dostrzegła w przywołanych projektach „wielką siłę rażenia”⁵, z kolei Kazimiera Szczuka, zachęcona feministycznym zacięciem poematu Keff, pisała wprost, że

[jego autorka – M.C.] dokonuje niesamowitego zamachu na wszystkie prawidła holocaustowych konwencji wypracowane w literaturze polskiej, gdzie – w zgodzie z kategorią „stosowności” proponowaną przez Michała Głowińskiego – nie mieszano do tej pory tragedii z groteską, nie dokumentowano procesów psychoanalitycznej dekonstrukcji, nie odwoływano się do kontekstów współczesnej filozofii różnicy płci⁶.

Tymczasem autorka *Utworu o Matce i Ojczyźnie* nie tylko ostentacyjnie złamała wspomnianą przez recenzentkę formułę „stosowności”, rewanżując się tradycji melanzem stylów różniących się od siebie tak dalece, że w komentujących jej dzieło Marii Janion i Izabeli Filipiak zrodziła się uzasadniona wątpliwość, czy ma ono jeszcze jakikolwiek związek z czymś tak „staroświeckim” i „szlachetnym”, jak gatunek⁷. *Utwór*

² B. UMIŃSKA-KEFF: *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków 2008.

³ B. UMIŃSKA: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa 2001.

⁴ A. BART: *Fabryka muchołapek*. Warszawa 2008.

⁵ I. IWASIOŃ: *Jedyna uratowana*. „Nowe Książki” 2009, nr 4, s. 54.

⁶ K. SZCZUKA: *Rewolucja jest kobietą*. „Polityka” 2008, nr 50, s. 57.

⁷ M. JANION, I. FILIPIAK: *Zmagania z Matką i Ojczyzną*. W: B. UMIŃSKA-KEFF: *Utwór o Matce...*, s. 82.

o *Matce i Ojczyźnie* powstał przecież na przekór traumie oraz związanemu z nią martyrologiczno-powściągliwemu językowi ofiar, szukających dla owej traumy miejsca w literaturze. To z kolei mogło sprawić, że tekst Umińskiej stał się zarazem dobitnym i dosłownym świadectwem zuniwersalizowania historii Zagłady jako skrajnie prywatnego dotąd doświadczenia.

Matka opowiadała ciągle te wszystkie historie. Nie miałam do nich wstępu – to jej rodzina zginęła, nie moja – tłumaczyła Katarzynie Bielias Bożena Keff. – Tylko ona była ofiarą, to było jej życie. Litowałam się i byłam wściekła. Kiedy zdecydowałam się zacząć pisać „potwora”, najważniejsze było to, żeby nie mówić jej językiem, chyba że to cytat. I żeby to jakoś zuniwersalizować, żeby nie była to – tak jak w wydaniu matki – tylko prywatna historia, pisana w gniewie [podkreśl. – M.C.]. Pomysł, że sama mogę coś powiedzieć, zaświtał mi w głowie, kiedy przeczytałam *Mausa*, który mnie zachwycił [...]. Bezpośrednie rażenie historii rodzicielskich jest tak silne, że odbiera własną historię [...]. Spiegelman znalazł wspomniały klucz, żeby doświadczenie Holocaustu zuniwersalizować⁸.

Paradoksalnie, zerwanie z tradycją stosowności w literaturze o Holokauście związało ją jeszcze mocniej z utartymi nawykami opisywania świata (w poczet których wolno włączyć uniwersalizację prywatnego doświadczenia). To z kolei przekształciło zrazu rewelatorskie zapisy Umińskiej-Keff, Barta, a także Pankowskiego w zapisy słusznie demokratyzujące traumę jednostek, również za pomocą dekoratorskich zamian w cytowanej w nich tradycji, które – jak w przypadku komiksu *Maus* – stać się odtąd mogły częścią języka bardziej zrozumiałego dla wnuków, dzieci i wszystkich innych krewnych jednostek ocalałych z Holocaustu.

Wyraźna literackość prozy Keff i Pankowskiego pochodzi ze zmian w interakcjach wspomnianego języka z kulturą. Jest też odpowiedzią na potrzebę dyskusji o tym, jak pisać o Auschwitz, prowadzonej od poło-

⁸ *Nielegalny plik*. Z Bożeną UMIŃSKĄ-KEFF, pisarką, feministką, rozmawia Katarzyna BIELAS. „Gazeta Wyborcza” z 26.05.2008 r., s. 2 [dodatek: „Duży Format”].

wy lat czterdziestych XX wieku zarówno na poziomie metakrytycznym (w sporach Tadeusza Borowskiego z Zofią Kossak-Szczucką i Gustawem Herlingiem-Grudzińskim⁹), jak i fabularnym (*Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego, *Szpital przemienienia* Stanisława Lema).

Choć ukazywały się tu (i nie pozostawały przecież bez krytycznoliterackiego rezonansu) tak ważne utwory literackie, jak choćby *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego – pisał w subtelny zestawieniu *Tworów* Marka Bieńczyka i myśli Maurice’a Blanchota o „języku nieszczęścia” Marek Zaleski, powołując się na esej Geoffreya Hartmana *Language and Culture after the Holocaust*, pochodzący z pracy *The Fateful Questions of Culture* – problematyka dająca się wywieść z dyskusji nad poetykami negującymi możliwości przedstawiania ofiar Holocaustu nie była praktycznie obecna. Złożyło się na to szereg przyczyn: w praktyce aż do roku 1983 – kiedy to obchodom czterdziestolecia powstania w getcie nadano rangę państwową – cenzura nie tylko ciągle eliminowała z oficjalnego obiegu literatury emigracyjnych twórców zajmujących się tą tematyką, ale i uniemożliwiła prawdziwą debatę, nie tylko literacką przecież, na temat Zagłady. Jej pierwszym zwiastunem był głośny, dziś historyczny już tekst Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*. [...] tymczasem właśnie to poststrukturalistyczne literaturoznawstwo i filozofia, inspirujące się dyskusjami o nieprzedstawialności Holocaustu, uznały nie tylko poetykę, ale i również ontologię i teologię negatywną za jedyne dziś możliwe do przyjęcia¹⁰.

Być może zatem początek nefaktograficznego pisania o Zagładzie, tak odmiennego od wzorców stworzonych przez Hannę Krall oraz, po części, także przez autorkę *Medalionów*, przypadł dopiero na koniec

⁹ O estetycznych sporach o Borowskiego oraz wokół prozy Borowskiego (wywołanych publikacjami Tadeusza Borowskiego, Jana Walca, Małgorzaty Dziewulskiej oraz Anny Łukowskiej) pisał S. BURYŁA: *Prawda mitu i literatury. O pisarstwie Tadeusza Borowskiego i Leopolda Buczkowskiego*. Kraków 2003, s. 24–69.

¹⁰ M. ZALESKI: *Jedyna instancja*. W: TENŻE: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 280. O kolejnych etapach wyłaniania się problematyki Zagłady w polskiej literaturze pisze bardzo szczegółowo Bartłomiej KRUPA. Por. TENŻE: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Poznań 2010.

lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, a tym samym miał związek z wydaniem fabuły powieściowej Marka Bieńczyka o podwarszawskim szpitalu dla nerwowo chorych, znanej jako *Tworki*. W ocenie historyków literatury była to pierwsza bezprecedensowa i, najważniejsze, ostentacyjnie literacka próba uporania się z problemem Adornowskiego „pisania po Oświęcimiu”, dodatkowo tematyzująca Zagładę w sposób wysoce interesujący zwłaszcza w zakresie retoryki.

[*Tworki* – M.C.] podejmują więc ten temat również w nurcie myślenia zapoczątkowanego przez Freuda w jego rozprawie *Żaloba i melancholia* – strumieniu znajdującym ostatnio swoje rozwinięcie w licznych pracach podejmujących zagadnienie przeżytej i przepracowanej traumy, którą stało się tamto doświadczenie¹¹.

Wolno przyjąć, że Bieńczyk zasadniczo zmienił literackie myślenie o Holokauście, na odleglejszą pozycję przesuwając historyczność zapisu z jego powściągliwym, suchym i dokumentarnym stylem. Autor *Terminalu* dobrze przecież wiedział, że „obecności nie sposób oddać sprawiedliwości w przedstawieniu, ale nieobecność, śmierć, znajduje zawsze w przedstawieniu chybiają i niepełną reprezentację. Zawsze jest ona (tylko) alegoryczna”¹². Pisarze ogłaszający w 2008 roku własne wersje Zagłady mieli już zatem do zrobienia znacznie mniej niż autor *Oczu Dürera* w 1999 roku. Pozostało im dokonać wyboru, jaką konwencję uczynią nośnikiem hipotetycznej opowieści o Zagładzie i z czym dyskursem filozoficznym ją sprzymierzą.

W przypadku narracji Pankowskiego nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż pojawiła się ona po publikacjach Mariusza Sieniewicza i Magdaleny Tulli, ogłaszanych drukiem między rokiem 2005 a 2006. Mowa o zbiorze opowiadań *Żydówek nie obsługujemy*, w którym Sieniewicz stanął po stronie odmienności i alienacji, oraz o *Skazie*, poświęconej problemowi uniwersalnego, raczej mentalnego niż politycznego uchodźstwa. W obu przykładach zasadniczą rolę odegrał różny od tradycyjnego kierunek myślenia o żydostwie (byciu Żydem) jako traumatycznym, choć nieko-

¹¹ M. ZALESKI: *Jedyna instancja...*, s. 294.

¹² Tamże, s. 296.

niecznie wynikającym z historycznych przesłanek przeżywaniu własnej odmienności.

Ta książka – dopowiadał Sieniewicz w związku ze wspomnianym zbiorem – jest próbą tropienia Żydówki, ale nie w sensie rasowym, tylko duchowym. Zacząłem się zastanawiać, kto jest dzisiaj Żydówką, na ile ja jestem Żydówką. I mówiłem sobie: [...] uwolnij z siebie odmieńca, przez chwilę pozwól mu mówić, czuć, krzyżeć¹³.

W powieści Tulli widać dobrze przemyślany problem „języka nie-szczęścia” Blanchota. W finale *Skazy* uchodźcy, wcześniej przeznaczeni na rytualną rzeź, odjeżdżają taksówkami do Ameryki, „do ziemskiego raju, a może i pośmiertnego”¹⁴, ocaleni jedynie z woli przypadku. Albo raczej dzięki narracyjnemu kaprysowi, o którym krytyk napisze, parafrazując autora eseju *Niezniszczalne. Być Żydem*, że „dopóki słowa są w ruchu, nie ma zagłady”¹⁵. W ślad za Bieńczykiem Tulli i Sieniewicz potraktowali Holokaust, rzec by można, pretekstowo. Nie posłużył on im jako temat do opowiedzenia czyjejś prywatnej historii, uzasadnionej ściśle w jakimś szerszym, dziejowym planie. Przeciwnie, w ich książkach Zagłada została poddana uniwersalizacji, osobliwie zostając włączona w poczet dokumentów oskarżających współczesność o antysemityzm, ksenofobię, uniformizację i zeświecczenie, ale wciąż jednak zachowując status najwymowniejszego dowodu w sprawie. „Ta książka – dodaje Sieniewicz na temat zbioru *Żydówek nie obsługujemy* – jest próbą postawienia rzeczywistości w stan podejrzenia po to, aby wychwycić zdarzenia czy ludzi, którzy lądują poza nawiasem wspólnoty”¹⁶. W ten sposób literatura po raz kolejny, choć z innych przyczyn, stała się faktem socjologicznym.

¹³ Mam lewackie ciągoty. Z Mariuszem SIENIEWICZEM rozmawiała Agnieszka WOLNY-HAMKAŁO. Dostępne w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,75475,2764731.html> [data dostępu: 1.06.2011].

¹⁴ M. TULLI: *Skaza*. Warszawa 2006, s. 174.

¹⁵ M. ZALESKI: *Jedyna instancja...*, s. 299.

¹⁶ R. OSTASZEWSKI: *Spotkanie z Mariuszem Sieniewiczem (znowu w Olsztynie, zagłębiu młodej polskiej prozy). Każdy bywa Żydówką. (Rozmowa)*. W: TENŻE: *Etapy. Rozmowy z pisarzami (i nie tylko)*. Olsztyn 2008, s. 105–106.

Podobnie rozumie jej rolę Marian Pankowski, gdy w opowieści *Była Żydówka, nie ma Żydówki* analizuje antysemicki dyskurs wojenny ukazujący „dziwactwa i tchórzliwość” środowiska wschodnioeuropejskich Żydów, którzy wyemigrowali po II wojnie światowej do miasteczka Azojville w Stanach Zjednoczonych. Natomiast w mniejszym stopniu zajmuje go prywatny wątek holokaustowy, czyli tzw. świadectwo żywych, mimo że jeden z powieściowych słuchaczy relacji Fajgi Oberlender, „przytocznej” przez Pankowskiego, zwraca uwagę na jej dokumentarny charakter, nazywając tę historię „świadectwem”¹⁷. W tym i innych przypadkach autor *Rudolfa*, nie dowierzając, jak się zdaje, uczciwości literatury, osłabia formę dosłownej relacji, sięgając po jej wystylizowaną, sztuczną wersję. W jego opowieści spotkamy więc ostentacyjnie fikcyjną bohaterkę Fajgę, „tekstową hipotezę [...] wybraną w celu poniesienia anegdoty”¹⁸, którą stwarza się zresztą na naszych oczach. Na naszych oczach rozgrywa się również jej całkowicie nierzeczywisty dramat, odsyłający do setek innych, „prawdziwszych” historii o Żydach „idących do transportu” lub ukrywających się w szopach (jak Fajga Oberlender). W podobny sposób mówi się o reakcjach Polaków na ucieczkę Żydówki i reakcjach Żydów na losy Ocalonej. Narrator nie podziela stanowiska innych relacjonujących tragiczne żydowskie losy, w tym narratorki *short stories* ze zbioru *Podwójny krajobraz* Irit Amiel, wydanego tak samo, jak opowieść Pankowskiego, w 2008 roku; nie ukrywa się także za wydarzeniami¹⁹. Przeciwnie, decyduje się zostać prawodawcą swojej opowieści, podstępny stylistą, raz przemawiającym głosem katechety albo proroka („głos mu biblijniejszy”²⁰), innym znowu razem, niczym romantyczny kreator, rozdając znaczone karty. Dzieje się tak m.in. wówczas, gdy sięgając do tradycji znaczących hebrajskich imion, narrator wzbrania się przed podjęciem ostatecznej decyzji w sprawie imienia dla bohaterki:

Przystanął mój długopis, żebym mógł spokojnie wybrać imię dla młodej Żydówki, żeby z nim na chorągwi ruszyć w stronę Historii nie-

¹⁷ M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki*. Warszawa 2008, s. 28.

¹⁸ I. IWASIOŃ: *Jedyna uratowanka...*, s. 55.

¹⁹ I. AMIEL: *Podwójny krajobraz*. Warszawa 2008.

²⁰ M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki...*, s. 29.

łatwej, 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 zziajana, 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 to aktorzycha z centusiowego *Wesela!* W pajęczynach rekwizytorni, z peruką na bakier! Początkujący polonista w try miga wykryje... pożyczkę!²¹

Narrator, który nazywa siebie „żywym błaznem w granatowe pasy, z numerem na miejscu ich gwiazdy”, wyznacza kilka zadań. Naprzód więc pragnie oddać hołd zgładzonym. Ale już wyliczając ich nazwiska, grzęźnie w rytmie obco brzmiących wyrazów, z którego wydobywa się dopiero napomnieniem: „Koniec czarnych wyliczanek”²². Można by rzec, że roli kronikarza losów zgładzonego pokolenia również nie traktuje poważnie, gdy nonszalancko konstatuje: „Tylko ja wiem, że w tamtych uwięzionych latach Stwórcza bawił na wczasach w kraju, *wo die Zitronen blühen* i pasjanse układał w ogrodach Castel Gandolfo”²³. Romantyczna w swoich podstawach ironiczność myślenia Pankowskiego w opowieści *Była Żydówka...* otrzymuje dodatkowe znaczenie, o którym Izaak Pasi wyrazi się, że dotyczy ona wyobcowania, czyli tej właśnie kategorii, którą alegoryzować mają ponowoczesne narracje o Zagładzie.

Jej głębsze podstawy – wyjaśnia autor *Powagi śmieszności* – zawarte są 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 wyobcowany²⁴.

²¹ Tamże, s. 9.

²² Tamże, s. 8.

²³ Tamże.

²⁴ I. PASI: *Powaga śmieszności*. Przeł. K. MINCZEWA-GOSPODAREK. Warszawa 1980, s. 297–298.

Być może dlatego narrator uzależnia od siebie nawet Fajgę, która w pewnej chwili zwraca mu prawo głosu: „Ciąg dalszy, niech sam autor opowie... ja bym nie potrafiła”²⁵. W ten sposób narratorowi-kreatorowi łatwiej wziąć na siebie obowiązki członka chrześcijańskiej wspólnoty, nieledwie katechety, nawołującego do pojednania z Żydami w myśl zasady o miłości bliźniego. Krótki rozdział *O starzeniu się wydarzeń i o Żydach odartych z człowieczeństwa* parodiuje styl kryptoantysemitów, czyli styl, w jakim na przykład prezentowała się nieraz czytelnikowi wojennej prasy „katoliczka, patriotka i antysemitka” Zofia Kossak-Szczucka, nazywając Żydów z jednej strony bliźnimi katolików, z drugiej przyznając rację hitlerowcom, narodowi, „co przejął ich [Żydów] hasła i nie uznał ich za bliźnich”²⁶. Pankowski posuwa się jeszcze dalej, stwierdzając, że „Żydzi są definitywnie sami” albo że „są tułaczami”²⁷. Kopiując obiegowe opinie, pisarz podkreśla płynące z nich społeczne „dobro”. Dzięki istnieniu w diasporze Żydzi stali się jednym z bardziej wielokulturowych narodów na świecie, obdarzonym „humorem żywionym różnorodnością doświadczeń”. Na dowód czego autor przytacza w istocie „wielojęzyczne” przekleństwo „Hałte-ne pisk!” („Stul pysk”)²⁸.

Niejedyny to moment, kiedy Pankowski wpada w oskarżycielski zachwyty, szybko jednak mityguje się i z powrotem wybiera bezstronność. Kolejny dyskurs, jaki demaskuje, należy do samych Ocalonych, czyli zamerykanizowanych Żydów z Europy Wschodniej, którzy jednak niewiele rozumieją z własnej historii²⁹. Dobrym przykładem jest anegdota o ocaleniu z transportu, opowiadana przez Fajgę. Dziewczynce udaje się wydostać z pędzonego przez Niemców tłumu dzięki „histrycznemu wybuchowi gniewu” matki. W rzeczywistości, kobieta uderza córkę, by

²⁵ M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki...*, s. 48.

²⁶ S. BURYŁA: *Katoliczka, patriotka, antysemitka*. „Gazeta Wyborcza” z 24-26.12.2008 r., s. 11.

²⁷ M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki...*, s. 30.

²⁸ Tamże.

²⁹ Wspomniana część opowieści Pankowskiego to przede wszystkim kompromitacja amerykańskiego społeczeństwa i jego umiłowania do praktycznej psychoanalizy, którą pisarz absurdalnie wyolbrzymia, pokazując, jak jej ocalające właściwości stają się zabójcze dla samych Ocalonych.

zepchnąć ją z nasypu kolejowego, po którym idzie tłum, pozorując atak wściekłości, mający odwrócić uwagę pozostałych od znikającego w gąszczu dziecka. Tymczasem słuchacze-freudyści zatrzymują się po prostu na emocjonalnej warstwie opowieści, budując rodzaj rodzinnej tragedii o matce-histeryczce i odrzuconym dziecku.

Pankowskiemu udaje się jednak zachować ideologiczną równowagę. Dzięki drugiej anegdocie, tym razem o ukrywaniu się Fajgi w szopie, pisarz demaskuje antysemityczne postawy Polaków w czasie wojny, w tym także zachowania dzieci. Zbiegła z transportu dziewczyna dociera do domu dawnej koleżanki, której matka pozwala jej ukryć się we wspomnianej szopie. Domyślając się prawdy wiejskie dzieci („bachory się nudzą, szkoły ni ma...”³⁰) kupują Fajdze chałę i kładą ją „trzy kroki od szopy”. Żydówka daje się złapać w potrzask i pada ofiarą ich szyderstwa.

Wielogłosowa opowieść o ukrywającej się Żydówce w rzeczywistości dotyczy odraczanego i odkładanego na później polsko-żydowskiego dialogu. Jej autora nieszczególnie obchodzą głosy Ocalonych. Wybiera reakcje niezamieszanych w zbrodnie świadków. Pankowski żywi swoją opowieść antyżydowskimi stereotypami. Bawi się konwencją traktatu par naukowego i przywołuje opinię średniowiecznego entomologa (co samo w sobie jest paradoksem) o Żydach wywodzących się od węży, kotów i owadów. Czyni to jednak tylko po to, by zdemaskować rzecz główną, sól antysemityzmu, czyli wyzwisko. Pilnie strzeżone w kontekście sytuacyjnym, wyzwisko zderzone z retorycznymi popisami narratora demaskuje się samo („dziejba sama się opisuje”³¹):

Żyd – ów – ka!
 Żyd – ów – ka!
 Czarna brudna sowa,
 W nocy kradnie, w dzień się chowa!
 Naftą lubi studnie truć,
 Ją cebulą zgniłą czuć!³²

³⁰ M. PANKOWSKI: *Była Żydówka, nie ma Żydówki...*, s. 61.

³¹ Tamże, s. 43.

³² Tamże, s. 46.

Opowieść Mariana Pankowskiego, w tytule przewrotnie nawiązująca do Lechoniowej frazy o wielkiej nieobecnej Beatrycze („Jest tylko Be-
atrycze. I właśnie jej nie ma”³³), zdradza zasadniczą nieufność pisarza do
języka. Tyle że nie jest to już ten sam język, którego bali się używać Oca-
leni w swoich potraumatycznych narracjach. W książce *Była Żydówka,
nie ma Żydówki* mówi się o unieważnianiu istnienia przez język prostaci-
ki, bezmyślny i zagniewany. Język, którym można wymazać nie tylko
istnienie, ale też zbrodnię.

Narracja Pankowskiego nie nosi więc wielu cech świadectwa Ocala-
nych³⁴. W ogóle nie spełnia warunków stawianych tradycyjnym opowie-
ściom o Zagładzie, które z reguły zawierają

[...] potężne emocje, w tym te najtrudniejsze – poczucie winy, krzywdy,
wstydu, upokorzenia, zależności, samotności. Także poczucie i realność
bezdradności słów. Wypowiedzi [Ocalonych – M.C.] są często lakonicz-
ne, „niedoopowiedziane”, bezradne wobec materii, rysowane obrazami
[...]. Poczucie, że pamięć jest męką, pamięta się „zbyt wiele” i za
mało zarazem³⁵.

Opowieść autora *Balu wdów i wdowców* cechują za to: wielogłoso-
wość, ironia, peryfrazy, a w związku z tym także wieloznaczność, któ-
rej starano się unikać we wspomnianych narracjach, wreszcie elementy
pastiszu i stylizacji. Historia o Fajdze, która dała się wypłoszyć z szopy
za kawałek chały, w niczym nie przypomina klasycznego opowiadania.
Jego fundamenty, zachwiane przez polifoniczność, sprawiają wrażenie,
jak gdyby opowieść przekazywano sobie „z rąk do rąk”, czyniąc ją w ten
sposób niczyją albo odwrotnie, traktując ją jako wspólne dobro; lepiej
chyba nadają się do skomponowania czegoś w rodzaju jednoaktówki

³³ J. LECHOŃ: *Spotkanie*. W: TENŻE: *Poezje*. Oprac. R. LOTH. Wrocław 1990, s. 32.

³⁴ W dramacie *Podróż rodziców mej żony do Treblinki* Pankowski podjął temat
Shoah w podobnie nietradycyjny sposób jak w *Była Żydówka...* Por. M. PANKOWSKI:
Podróż rodziców mej żony do Treblinki. „Dialog” 2003, nr 12, s. 66–74.

³⁵ M. ORWID, K. SZWAJCA, E. DOMAGALSKA-KURDZIEL: *Narracje o Holocauście –
między niemożnością a obligacją*. W: *Narracja. Teoria i praktyka*. Red. B. JANUSZ,
K. GDOWSKA, B. DE BARBARO. Kraków 2008, s. 528.

albo śpiewogry. Z czego jasno wynika przekonanie o wyraźnie literackich walorach przedmiotu.

„I niech nikt więcej nie mówi, że o Zagładzie wszystko już napisano”³⁶ – zżymał się recenzujący *Podwójny krajobraz* Henryk Grynberg, nie biorąc pod uwagę, że można napisać o niej znacznie więcej niż sama autorka *Osmalonych*, Irit Amiel, o ile, oczywiście, zdemaskuje się również jej własny język. Język Zagłady.

³⁶ H. GRYNBERG: *Lekcja o człowieku*. W: I. AMIEL: *Podwójny krajobraz...*, s. 7.

Agencja „Holokaust”
(Manuela Gretkowska *Agent*;
Kaya Mirecka-Ploss *Kobieta, która widziała za dużo*)

Godność i styl, czyli o tym, co się nie opłaca

W 2012 roku Manuela Gretkowska i Kaya Mirecka-Ploss wydały, niezależnie od siebie, powieści związane, dosyć swobodnie, z czasami Zagłady. Żadna z nich nie okazała się książką wybitną. W tym rozdziale interesują mnie: powieść jako zjawisko socjologiczne, a także estetyczne powinowactwa socjologii i język artystyczny jako część struktury społecznej. Zjawisko socjologiczne, jakiemu zamierzam się przyjrzeć, dotyczy związków polskiej prozy początku XXI wieku z Holocaustem. Najprościej byłoby nazwać je komercjalizacją Zagłady, ale istoty wspomnianych zależności nie da się zapisać w prostym stwierdzeniu, że wypada o niej pisać jedynie w odpowiednio artystycznie doniosłym i nobliwym stylu. Trudno również uwierzyć zapewnieniu, że literatura indywidualizująca sposób opowiadania o czasach pogardy otrzymuje szczególne uznanie. Holocaust w prozie Ploss i Gretkowskiej nie jest ani wartością dodaną, ani produktem rynkowym i w żaden sposób nie zapewnia im powodzenia przez to, że jest obecny w tekście jako wątek, scena, a nawet wiodący temat. Interesuje mnie sposób, w jaki się o nim mówi, łącznie z pomysłem, aby w ogóle to robić. Zastanawia mnie też i to, że pisanie o Holocaustie traci dziś cechy wyzwania. To dobrze czy źle, że jego rewolucyjny potencjał maleje? A może wolelibyśmy, aby polscy pisarze przestali traktować Zagładę jako strefę ryzyka? Jak jednak miałby wyglądać Holocaust zadomowiony w literaturze?

Zjawisko, o którym piszę, posiada wiele cech negatywnych. Projektowanie Zagłady jako fabuły osadzonej w polskiej sztuce i opowiedanej we wzorcowym, martyrologiczno-terapeutycznym stylu przede wszystkim nie odpowiada rzeczywistości pozaliterackiej. Nie dochodzą stamtąd żadne zapowiedzi przemian estetyczno-obyczajowych w zakresie opisu zjawiska. Jeżeli zatem literatura projektuje jakąś rzeczywistość, nie ma ona wiele wspólnego z rzeczywistością mediów i jest to jej, sztuki, prywatny interes. Być może chodzi nawet o to, aby literatura była szybsza i lepsza niż przeciętna gazeta i zajmowała wyraziste stanowisko w sprawie obecności Zagłady w dzisiejszej świadomości zbiorowej Polaków. W opinii krytyków interesy pisarzy, w których zbyt łatwo rozpoznaje się gotowy projekt, są podejrzane. Oddajmy głos Jerzemu Jarzębskiemu:

Jeśli miałbym wskazać pierwszą przyczynę, dla której opowiadane w polskiej prozie historie są wątle, wskazałbym to właśnie: że najpierw jest w nich pewien ideologiczny projekt, a potem mozolne oblekanie go w słowa i sytuacje. Ten projekt wciąż wychyla głowę spod materii powieściowych zdarzeń, wchodzi w słowo bohaterom, steruje ich emocjami i kształtuje świat przedstawiony według swoich potrzeb. Czy to przypadek, że krytyce stosunkowo łatwo przychodzi formułować sądy ogólne o obowiązujących w prozie tematach bądź tendencjach?¹

Narracje Gretkowskiej i Ploss w dużej mierze zaspokajają potrzeby polskich odbiorców, wiążące się z aktualizowaniem fabuły jako stanu intelektualnej (a nie realnej) wiedzy o Holokauście. Oba tytuły tworzą również złudzenie naturalnej i zwyczajnej obecności tematu holokaustowego w dzisiejszej sztuce. Zagłada nie pojawia się w nich jako wiodący motyw, lecz jako okoliczność, pojedyncza sytuacja, niewyraźne wspomnienie, ale też – jako ważna motywacja dla niektórych wydarzeń. Od razu powiedzmy, że *Agent i Kobieta, która widziała za dużo* to nie powieści o Zagładzie, ale powracające do jej czasów pamięcią. Łatwo je włączyć do dużej grupy tekstów wiążących rzeczony temat z zupełnie inną problematyką. Nie o łączenie dramatu z codziennością toczą jednak spór

¹ J. JARZĘBSKI: *Proza obok rzeczywistości: jak do tego doszło?* „Znak” 2012, nr 7–8, s. 8.

obie pisarki. Ich zamiarem jest opowiedzieć zbiorową świadomość Zagłady w drugiej dekadzie XXI wieku. Okazja jest bardzo dobra: Ploss jest świadkiem Holokaustu, Gretkowska nie pisała dotąd o Zagładzie. Oprócz wspomnianej powieści Ploss wydała *Drogę przez most*²; Gretkowska opublikowała dotąd piętnaście powieści. Autorki właściwie wszystko dzieli. Mają odmienną świadomość pokoleniową, władają językiem całkowicie różnych doświadczeń i, realnie rzecz biorąc, stoją na straży oddzielnych programów działania. Gretkowska „używa” Holokaustu do opowiedzenia historii człowieka prowadzącego tzw. podwójne życie, w wersji znanej z filmu *Niebieski* w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego. Polski Żyd, od dawna mieszkający w Izraelu z córką i żoną, ma drugą rodzinę w Polsce. Obie rodziny dowiadują się o sobie dopiero po jego śmierci.

Zasadnicza część akcji *Agenta* ukazuje intensywność miłosnych zmagania bohatera. Jak wynika z fabuły, Szymon Goldberg zdecydował się prowadzić je równoległe z uwagi na nierozliczoną przeszłość. Jako Ocalony, który z getta trafił do kibucu, za najwygodniejszą formę istnienia przyjął kompromis, polegający na tym, że przed polską partnerką odgrywa rolę agenta Mossadu, a przy izraelskiej żonie jest depresyjnym biznesmenem, podróżującym do Polski w celu współpracy gospodarczej. Żadna z wersji, jaką Goldberg podaje za prawdę, nie jest fałszywa, ponieważ tylko obie naraz dają sumę jego trosk i poszukiwań, wynikających z kłopotów, jakie ma on z tożsamością.

Bohaterką *Kobiety...* jest osoba ocalona z wojennej pożogi. Narratorka autofikcji Mireckiej-Ploss nazywa siebie „ćwierć-Żydem”³ i zgłasza problem z tożsamością jeszcze częściej niż Gretkowska. Wojenne wspomnienia Kai są bogatsze w sceny z przeszłości niż te, jakie przypomina sobie Goldberg. Wyjaśniają więcej tajemnic otaczających biografię bohaterki i przyczyniają się do jej ponownego ocalenia. W przeciwieństwie do Ploss Goldberg nie może nazywać siebie człowiekiem sukcesu. Jego biografia została zaprogramowana na klęskę.

Wspomniane utwory Gretkowskiej i Ploss uzupełniają przekonania Jarzębskiego o pomysł na odgórne i oddolne sterowanie problematyką

² K. MIRECKA-PLOSS: *Droga przez most*. Warszawa 1962.

³ K. MIRECKA-PLOSS: *Kobieta, która widziała za dużo*. Warszawa 2012, s. 174.

powieści. Pisarki przyjęły pewien „program poprawnościowy”, ale by nadać mu odpowiedni kształt, określiły również konsekwencje wynikające z różnego radzenia sobie z doświadczeniem Zagłady. Zwycięski finał *Kobiety*... umocowany został w fabule o Ocalonej, która zmobilizowała wszystkie siły, by wygrać z trwogą i niemocą, nie porzucając przeszłości. Goldberg nie tylko ją porzucił (co wynika z braku jego wspomnień). Poddał się także po śmierci syna Saula. Natomiast ratunek, jaki dla siebie odnalazł w polskiej alternatywie, okazał się jego zgubą. Wizje obu autorek są więc komplementarne i dobrze jest je zestawić.

Agenci FBI, Mossadu i nieruchomości

W zbliżeniu widać, że obie powieści są narracjami rozrywkowymi i wiele cech dzielą z literaturą popularną. Okoliczność, jaką trzeba dodatkowo rozważyć, wiąże się z oceną trafności rozwiązania, które polega tu na łączeniu obszarów gatunkowo tak od siebie odległych, jak *thriller* i świadectwo Ocalonego. *Agent* i *Kobieta, która widziała za dużo* dostarczają wystarczająco wielu przykładów, by stwierdzić, że nie jest to rozwiązanie niemożliwe. W dodatku, może ono przynieść ciekawe rezultaty. Bliskie jest mi stanowisko Sławomira Buryły, który twierdzi, że:

[...] poruszanie się w granicach literatury popularnej niekoniecznie oznacza obcowanie z wtórnością i łatwizną fabularną. Możliwe jest zatem powstanie ciekawej powieści popularnej, która mówiąc o „czasach pogardy”, nie padnie łupem epigonizmu i tandety⁴.

⁴ S. BURYŁA: *(Nie)banalnie o Zagładzie*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Red. S. BURYŁA, L. GĄSOWSKA, D. OSSOWSKA. Kraków 2011, s. 142. W innym miejscu Buryła pisał: „Budząca dezaprobatę i obawy kultura masowa nie jest więc zła sama w sobie. Niemal każdy ze sposobów ekspresji twórczej może okazać się odpowiedni lub nieodpowiedni do wyrażenia traumy Szoa”. S. BURYŁA: *Prawda, reprezentacja, stosowność w literaturze Holokaustu*. W: *Prawda w literaturze. Studia*. Red. A. TYSZCZYK, J. BOROWSKI, I. PIEKARSKI. Lublin 2009, s. 434. Zupełnie inne stanowisko zajmuje Lisa

Szczegółowość sytuacji, w jakiej znajdują się obie powieści, pochodzi stąd, iż obie one należą do popularnego w literaturze początku XXI wieku gatunku thrillera. Dynamika dreszczowca jest naturalnie większa niż romansu, a jego ideowe zaplecze pozostaje całkowicie różne od „gatunków miłosnych”. Autorowi dreszczowca trudniej poruszyć czułą strunę emocji u czytelnika, za to łatwiej jest mu uniknąć sentymentalnej mielizny uczuciowej. Lęk, jaki u autora fabuły o Zagładzie budził będzie gatunek sensacyjny, wynika raczej z samej natury zjawiska. Zagłada rozsadza ramy sensacyjno-kryminalne, albowiem to ona zarządza zbrodnią i to ona skutecznie dyktuje estetyczne warunki reszcie tekstów kultury. Ploss i Gretkowska chyba nie zdają sobie z tego sprawy. Choć to przede wszystkim autorka *Kobiety...*, budując napięcie, konfrontuje je z niemożliwym do wytrzymania strachem Żyda w czasie wojny i obywatela państwa komunistycznego, znacznie przewyższającym lęk przed mordercą, z którym bohaterka-narratorka prowadzi ryzykowny dialog. W sytuacjach zagrożenia życia, wynikających z tego, że bohaterka autofikcji odgrywa rolę początkującej pisarki zaangażowanej w śledztwo mające doprowadzić do schwytania mordercy jej znajomych, Kaya szuka ratunku we wspomnieniach z Holocaustu. Jedno z nich dotyczy powieszenia komendanta obozu w Landsbergu, czego bohaterka-narratorka była świadkiem. To wówczas – jak wspomina – odkryła w sobie kogoś rozumiejącego duszę kryminalisty. W porównaniu ze swoim mężem, amerykańskim Żydem, pracującym w FBI, Kaya jawi się jako osoba zahartowana i silna. Zna bowiem inny rodzaj strachu od tego, jaki kształtuje w odbiorcy kultura masowa. Strach osoby, która wprawdzie umieściła się w amerykańskiej historii o zwycięstwie nad własnymi słabościami, ale wcześniej doświadczyła go w sytuacjach spoza porządku dreszczowca, kultury, czegokolwiek:

Saltzman w szkicu *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*. Realne zagrożenie, jakie kicz wnosi do literatury o Zagładzie, polega, zdaniem autorki, na odcięciu jej od strefy etyki. „Kicz w połączeniu z przedstawieniem historii, historii faszyzmu, Holocaustu, ludobójstwa czyni tę historię zbyt zrozumiałą, przyswajalną, łatwą do konsumpcji”. L. SALTZMAN: *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*. Przeł. K. BOJARSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 204.

Cóż mój mąż wie o strachu, gniewie lub biedzie? [...] On – syn zamożnego lekarza, właściciela kliniki w centrum Manhattanu, i córki szlifierza diamentów z Holandii. Za pierścionki, które moja teściowa wkładała codziennie rano na palce, można by kupić dom. Gdy ja chodziłam na bosaka do szkoły, mojego męża woził szofer w limuzynie. Ja od ósmego roku gotowałam, prałam i sprzątałam, patrząc, jak umiera moja matka. Jemu wszystko podawała służąca⁵.

Czy w podobny sposób reguluje emocje odbiorcy Gretkowska? Warto najpierw odwołać się do wrażeń czytelniczki *Agent* i *Kobiety*... W pierwszym przypadku – jeszcze na poziomie intuicji – wyczuwam „intelektualną ściemę” i niedopasowanie przeżyć bohaterów do ich wspomnień z przeszłości. Trudno mi również zrozumieć rozstrzygnięcia wynikające z zestawienia przeszłych przeżyć z teraźniejszością. Na pewno Gretkowska kieruje zachowaniami Szymona i jego żony, natomiast nie interesują jej informacje, które uwiarygodniłyby związek zachowań bohaterów z ich wojennymi doświadczeniami. Dlaczego na przykład nie mówi więcej o zamknięciu małego Szymona w getcie? Z jakich powodów traumatyczna część biografii Goldberga, dodajmy, część, którą on sam przypomina, to zlepek najbardziej stereotypowych zdarzeń, jakie wiąże się z Zagładą Żydów? Dlaczego nie poznajemy źródeł nienawiści Hanny do Polski wraz z przykładami antysemityzmu, jakiego doświadczyła przed wyjazdem do Izraela? Oto kilka przypadków:

„Szymon miał sentyment do katolickiej Polski. Przetrwiał wojnę dzięki zakonnicom. Izrael był jego domem. Dobrze się czuł w obydwu kulturach”; „[Szymon] w Izraelu oplakuje Saula, w Polsce Holocaust rodziców”; „Wiem, wiem, ty jesteś dziecko Holocaustu. Żydów mordowano za bycie Żydami. Holocaust się skończył, Szymon, hucpa została...”⁶.

Dopowiedzmy. Szymon przyszedł na świat jako dziecko właściciela zakładu fotograficznego. Podczas wojny ukrywał się w placówce opiekuńczej prowadzonej przez polskie zakonnice. Po wojnie zaopiekował

⁵ K. MIRECKA-PLOSS: *Kobieta, która widziała za dużo...*, s. 208.

⁶ M. GRETKOWSKA: *Agent*. Warszawa 2012, s. 29, 58, 131.

się chłopcem nauczyciel historii, który pomagał mu zrozumieć jego żydowską tożsamość. O rodzicach i pochodzeniu bohater dowiedział się jednak od nowego właściciela zakładu fotograficznego, który pokazał chłopcu zdjęcia rodziny. Po maturze Szymon wyjechał do Izraela, gdzie poznał polską Żydówkę, prawniczkę cadyka, Hannę. Jej rodzice założyli jeden z pierwszych kibuców, byli członkami ruchu komunistycznego i ateistami. Córka została lekarką. W przeciwieństwie do męża do Polski wracała niechętnie, a języka polskiego używała rzadko.

Losy bohaterów krzyżują się w miejscu, które stanowi jeden z podstawowych obszarów literatury o Holokauście. Jest nim tożsamość⁷. Sprawia to, że powieść Gretkowskiej, tak jak proza Ploss, sprowadza się do poszukiwania czegoś, śledzenia kogoś, tropienia czyichś śladów, pogoni i pościgu. Wiele łączy obie książki z narracją sensacyjną, nacyloną psychologicznie (*Agent*) lub kryminalnie (*Kobieta...*). Warto powiedzieć o jeszcze jednej właściwości obu fabuł. Ich bohaterami są agenci. Mąż Kai, polski Żyd mieszkający w Stanach Zjednoczonych, pracuje w Federalnym Biurze Śledczym w Nowym Jorku, Szymon Goldberg natomiast udaje agenta Mossadu. Przekonanie o żydowskim spisku jako zapisanym trwale w zbiorowej świadomości antysemitycznym stereotypie udaje się zatem pisarkom pominąć (Mirecka-Ploss) lub wyszydzić (Gretkowska). A później odkryć pewien potencjał tego wyobrażenia.

W prozie Gretkowskiej agent to udający pracownika Mossadu Szymon, który potwierdza swoją grę przed Hanną i Dorotą na wiele sposobów: od fikcyjnych wyjazdów w interesach do Polski po scenariusz przedstawienia, jakie odgrywa przed polską kochanką. Gretkowska pokazuje agenta jeszcze inaczej. Jak podpowiada etymologia słowa, to człowiek w działaniu, który szuka, tworzy i przelicza swoje posunięcia, myśląc o zyskach. Plany Szymona są bardziej ograniczone. Musi wybrać pomiędzy tożsamością Żyda i Polaka, które w świecie Gretkowskiej są zantagonizowane i przedstawione schematycznie:

⁷ Zob. M. ADAMCZYK-GRABOWSKA: *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Lublin 2004; *Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*. Red. A. MOLISAK, Z. KOŁODZIEJSKA. Warszawa 2011.

Polacy mieli silne państwo, imperium Jagiellonów. W kilka pokoleń nie zostało z niego nic. Uchlewali się, walili głową w mur, byle nie myśleć. Nadal nie myślą. Żydzi nie zawinili swojemu cierpieniu. Byli jak Polacy, prześladowani, bez własnego państwa. Żydzi cierpią, Polacy nie myślą. Zastanów się, na ile cierpisz, nie będąc temu winien, a na ile wolisz o tym nie myśleć. Będiesz wtedy wiedział, kim jesteś, chłopcze⁸.

Pomysł Gretkowskiej jest zatem zaskakująco prosty. Należy przyjąć, że żydostwo to akt słabości, polskość cierpi na brak woli. Jednak tylko polską tożsamość można „podreperować” („wolisz o tym nie myśleć”), tożsamość żydowska pozostaje niezmienna i stała. Nauczyciel historii, który wygłasza przytoczoną opinię, usiłuje oczywiście manipulować wyborami Szymona w taki sposób, aby miłującemu wolność młodemu człowiekowi podsunąć domenę silniejszą. Jednak stwierdzenie: „zastanów się, na ile cierpisz, nie będąc temu winien, a na ile wolisz o tym nie myśleć”, łączy obie te możliwości – uległości i wyboru – tworząc tożsamość „nadaną”, z którą Szymon nie umie się pogodzić i z której nie potrafi się wycofać. Gretkowska nie stawia na wybór, a próbuje niemożliwość wyboru.

Inaczej projektuje problemy swoich bohaterów Kaya Mirecka-Ploss. Zaczynijmy od tego, że autorka chętniej i wyraźniej przedstawia ich wspomnienia. Szczególnie – wspomnienia związane z Holocaustem. Odbiorca oczekuje retrospektywnych opowieści tak bardzo, jak odpowiezi na pytanie, kto zabił Alana Foremana i jego narzeczoną Donnę. W dodatku, czytelnik nabiera przekonania, że akcja kryminału rozgrywa się w środowisku amerykańskich Żydów (domniemanym zabójcą jest agent nieruchomości Earman). Tożsamość żydowska jawi się mu jako tożsamość tajemnicza. Jednak rozwikłać jej zagadkę można szybciej i prościej niż w poprzednim przypadku. Przede wszystkim dzięki temu, że Ploss sprytnie udaje się spiąć w jedno sekrety osobowości i gatunku. Klasyczna konstrukcja dreszczowca, który wydawca nazywa „thrillerem psychologicznym opartym na faktach”⁹, pozwala nam oczekiwać od fabuły wyraźnego zakończenia. Ma ono nie tylko postać dosłownej pointy,

⁸ M. GRETKOWSKA: *Agent...*, s. 142.

⁹ K. MIRECKA-PLOSS: *Kobieta, która widziała za dużo...*, pierwsza strona okładki.

wieńczącej zmagania bohaterów. Dokładnie w taki sam sposób Mirecka-Ploss rozstrzyga wątpliwości swojej bohaterki, które uświadamia ona sobie jeszcze w obozie w Landsberg, opisując je językiem, którego nauczył się Szymon Goldberg:

Niektóre z nas [więźniarek – M.C.] nigdy nie odnalazły swojej tożsamości. Były takie, które utożsamiały się z ich cierpieniami. Jak ja¹⁰.

Podstawową sprawą dla bohaterki jest eksterioryzacja cierpienia i wyłączenie go poza obszar jej odpowiedzialności i woli. Kai udaje się to dzięki spotkaniu z Earmanem, podczas którego bohaterka ratować musi własne życie. Dużo później zrozumie ona, że odruchy obronne potrafi, dzięki ogromnej i ponadnaturalnej sile, zamieniać w serdeczne przywiązanie i łamać stereotyp mówiący o zależnościach między winą i karą, katem i ofiarą¹¹. Sądzić należy, że sferą pojednania – nieobecną w koncepcji Gretkowskiej – jest tu literatura. Równoległe do śledztwa bohaterka pisze książkę, do której materiał gromadzi na podstawie prywatnego dochodzenia i ryzykownych spotkań z podejrzanymi o zbrodnię.

¹⁰ Tamże, s. 175. W szkicu Aleksandry Ubertowskiej czytamy: „Autobiografie holokaustowe kobiet w jednym ze swoich aspektów upodabniają się do szczególnego studium socjologicznego czy antropologicznego; taka optyka jest obecna w większości analizowanych tu wspomnień. Ich autorki mają świadomość niezwykłości, bezprecedensowego charakteru swoich przeżyć”. A. UBERTOWSKA: *Kobiece „strategie przetrwania” w piśmiennictwie o Holokauście (z perspektywy literaturoznawcy)*. W: *Ślady obecności*. Red. S. BURYLĄ, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 317–335. Zob. również: A. UBERTOWSKA: „Pisałam sercem i krwią”. *Poetyka kobiecych autobiografii holokaustowych*. „Ruch Literacki” 2008, nr 6, s. 617–630; TAŻ: *Perspektywa feministyczna w badaniach nad literaturą Holokaustu*. „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 214–226.

¹¹ Kilka dowodów pochodzących z wypowiedzi bohaterki: „Podaliśmy [więźniarki, w tym Kaya – M.C.] sobie ręce. To był pakt morderców. Tego samego dnia wszystkie trzy – Ruth, Genia i ja – przyrzekłyśmy sobie, że nigdy więcej nie będziemy niczyimi ofiarami. Żaden łotr i łajdak nie będzie nami rządził” (K. MIRECKA-PLOSS: *Kobieta, która widziała za dużo...*, s. 187); „Nigdy nie mogłam wypowiedzieć tych słów: »... a ja jeszcze będę żyła«. Dla mnie te słowa znaczyły śmierć. Mówiłam uparcie: – Będę żyła”. Tamże, s. 179.

Proponuję przyjrzeć się dwóm stanowiskom. Jeżeli uwzględnimy pomysł Gretkowskiej, aby uczynić Holocaust treścią fabuły dreszczowca i motywatorem niezrozumiałych zachowań bohaterów, uzyskamy mało interesujący efekt – opowieść o starzejącym się małżeństwie, które z powodów intelektualnych, politycznych i uczuciowych znajduje się w stanie rozpadu. „Mało interesujący”, ponieważ Gretkowskiej udało się podobny problem rozważyć w ciekawszej powieści *Kobieta i mężczyźni*¹². Analogicznie wyglądać będzie ocena *Kobiety, która widziała za dużo* – w obu przypadkach opowieść można szybko i prosto umieścić na poziomie stereotypu. W obszarze socjologii literatury trafniej jest myśleć o przyczynach wspomnianej stereotypizacji. Holocaust w opakowaniu prozy rozrywkowej sprzedaje się trudniej niż *thriller* z wątkami Zagłady. Metonimią czego chce być Zagłada w kulturze polskiej w 2012 roku? Z pewnością – kłopotów ludzi w wieku średnim i starych, jakie mają sami z sobą; ewidencją kryzysu osobowości; zamarkowaniem trudności w opisywaniu siebie; wciąż uciskającą osobowość Polaka częścią jego narodowości *etc.* Holocaust można także uczynić komponentem fabuły kryminalnej, przyjmując, że „atakuje” on jej strukturę, aby rozsadzić ją i rozszerzyć znaczenie samej idei, a potem doprowadzić ją na krańce jej własnych możliwości, ku prozie antykryminalnej¹³. Najrozsądniej jednak będzie włączyć uwagi pisarek na temat doświadczeń wojennych Polaków w krąg fikcyjnej prozy autobiograficznej, który za Serge’em Doubrovskim wielu badaczy kultury nazywa autofikcją¹⁴. W przeciwieństwie do autobiografii materiał źródłowy autofikcji pochodzi z tzw. życia, ale kształt znajduje dopiero w zmyślonej fabule, na tło której rzutuje siebie podmiot, tylko w taki sposób lepiej mogąc związać się w całość. „Autofikcja – pisze tłumaczka Doubrowskiego Anna Turczyn – jest umiejscowieniem ściśle autobiograficznego Ja, jako bytu językowego, który rozgrywa się poza rzeczywistym czasem i przestrzenią i który swoje istnienie określa w nie-

¹² Por. M. GRETKOWSKA: *Kobieta i mężczyźni*. Warszawa 2007.

¹³ Por. na ten temat: S. LASIĆ: *Falszywa eksterioryzacja; powieść antykryminalna*. W: TENŻE: *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Przeł. M. PE-TRYŃSKA. Warszawa 1976, s. 132–148.

¹⁴ Por. np. S. DOUBROVSKY: *Autobiografia/prawda/psychoanaliza*. Przeł. A. TURCZYN. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 189–203.

świadomości”¹⁵. Obie książki proponują różne myślenie o podmiocie. Mirecka-Ploss wybiera rozwiązanie całościowe, negocjujące rozsądną cenę sukcesu życiowego, czyli samoakceptację. Holokaust czyni częścią hollywoodzkiej fabuły, w której krzyżują się: polska niedola, żydowski los i amerykańska odwaga, czyli sentyment z dramatem. Gretkowskiej zależy na rozwiązaniu częściowym. Dlatego wybiera fabułę intelektualną, która nie przypomina autoterapii, lecz antyczną tragedię, traktującą los jako fatum. W tym wypadku jest to los polskiego Żyda.

¹⁵ A. TURCZYN: *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 210.

Gry w Zagładę O poezji i prozie Radosława Kobierskiego i Agnieszki Kłos

Nie róbmy sobie zawodu

O ile *Weiser Dawidek* Pawła Huellego i *Esther* Stefana Chwina mówią bardzo niewiele o samych Żydach (Chwin) i Zagładzie (Chwin i Huelle), o tyle *Tworki* Marka Bieńczyka i *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta są przykładem znacznych zmian w oznaczonym w ten sposób zakresie problemu. Bieńczyk nie szuka odpowiednio stonowanego sposobu opowiadania o historii, podąża bowiem śladami klasycznej retoryki nadmiaru, udzielając sobie pozwolenia na nieuczestniczenie w tym, o czym opowiada, i pozycję reżysera opowieści¹. *Tworki* są pierwszą tak poważnie pomyślaną pracą w języku metafor, jaką podejmuje polski pisarz wracający do sprawy Holokaustu². Pisze o tym również Katarzyna Chmielewska, zastanawiając się w odniesieniu m.in. do książki Bieńczyka, czy pojęcie „powieść o Szoa” w ogóle ma sens³. Różnie oceniany język *Tworek* to:

¹ Podobnie postąpi Andrzej BART w *Fabryce muchołapek* (Warszawa 2008).

² Nie licząc Juliana Strykowskiego, o którym Michał Głowiński w prywatnej rozmowie ze mną powiedział, że jest to chyba pierwszy, a z pewnością najważniejszy polski prozaik, który w opisie Zagłady posłużył się metonimią.

³ Wychodząc od słów Eliego Wiesela („Powieść o Auschwitz nie jest powieścią, albo nie jest o Auschwitz. Sama próba napisania takiej powieści jest bluźnierstwem”), autorka poddaje ocenie trzy różne książki: *Bomby i myszy* Miny Tomkiewicz (1966), *Jom Kipur* Kazimierza Traciewicza (1992) oraz *Tworki* Marka Bieńczyka (1999), i włącza je do odmiennych kategorii poznawczo-gatunkowych: powieści humanistycznej,

[...] język metafory i porównania, mówienia niedosłownego i nie wprost, mówienia, które pseudonimuje zamiast nazywać i które pozwala nakładać na siebie odmienne rzeczywistości [...]. Styl *Tworek* charakteryzuje skrajna dezynwoltura, a zarazem silne odwołanie do mowy potocznej, jej utartej frazeologii i metaforyki⁴.

Prowadzi to autorkę do następującego wniosku:

W dyskusji na temat wyrażalności i niewyrażalności Zagłady oraz realistycznego i metaforycznego przedstawienia Bieńczyk opowiada się za przedstawieniem metaforycznym przeciwko realistycznemu [...]. *Tworki* są powieścią antyrealistyczną, ponieważ odmawiają literaturze możliwości reprezentowania, przedstawiania wprost, *Tworki* nie opowiadają historii⁵.

Z wypowiedzi Chmielewskiej wynika, że proza wierna faktom ma większą wartość niż literatura od nich niezależna. Jednak bez względu na to używająca metafor do opowiadania o czasach Zagłady proza tworzy osobne zjawisko, odseparowane od realizmu i historii. Innymi słowy, „realizm metafor” stanowi poważny problem reprezentacji w nowszej literaturze o Zagładzie i skłania do ponownego zastanowienia się nad kategorią stosowności.

powieści klasycznego realizmu i powieści filozoficznej. Z wypowiedzi Chmielewskiej wynika, że nie są to dobre („fortunne”) powieści, mimo iż autorka nie podaje żadnych jednoznacznych powodów, dlaczego jest tak, jak pisze. „Sformułowanie ogólnych zasad stosowności okazuje się niemożliwe, kategoria stosowności ma znaczenie wyłącznie lokalne i może się odnosić tylko do poszczególnych strategii, nie zaś do całych gatunków literackich, w szczególności do powieści jako gatunku”. Strategicznie niejasne pozostaje jednak wskazanie na „znakomite opowiadania Zofii Nałkowskiej albo Tadeusza Borowskiego” i *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego jako jedyne fortunne narracje artystyczne o Zagładzie. Być może nierozstrzygalna, jak wynika z rozważań Chmielewskiej, kategoria stosowności w zestawieniu z tekstami nowszymi niż *Tworki* traci rację bytu. Por. K. CHMIELEWSKA: *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 245–264 (wcześniejszy cytat – s. 264).

⁴ Tamże, s. 259, 261.

⁵ Tamże, s. 261.

Sytuacja gwałtownie zmienia się w 2009 roku, kiedy Agnieszka Kłos wydaje zbiór opowiadań *Całkowity koszt wszystkiego*. W kilku z nich autorka wypowiada się na temat II wojny światowej. Ale jak ją przedstawia! Podczas snu widzi siebie w Berlinie, w grupie ewakuacyjnej uciekającej przed aliantami. Wybuchające drzewa zasłaniają bombardowane miasto. Nagle dostrzega młodego, czarnowłosego Hitlera, zakochanego w jakimś młodziutkim Niemcu, z którym idzie pod rękę. „[...] pomyślałam, powinien [Hitler – M.C.] zakochać się w tym młodym chłopcu przed wojną, wtedy nie byłoby tego [II wojny światowej – M.C.]”⁶. Bohaterka-narratorka innego opowiadania – a jest to cały czas jedna i ta sama postać – znajduje się w kilku miejscach równocześnie. Towarzyszy jej pewien łódzki Żyd, jedyny, który ocalał z likwidowanego w mieście getta. Akcja rozgrywa się w Łodzi i Brzezince. Bohaterowie są jednocześnie więźniami, Żydami, turystami i pożywieniem dla okolicznych lisów. W jeszcze innym opowiadaniu bohaterka Agnieszki Kłos jedzie autobusem na Umschlagplatz. Dawne miejsce deportacji tysięcy Żydów do obozu w Treblince łączy z marzeniem o pocałunku dziewczyny⁷. „Moje marzenie było takie, wiesz, błahe, nic nie warte. Jechać z nią 107 na *umschlagplatz* i ją gdzieś po drodze pocałować”⁸.

Całkowity koszt wszystkiego jest zaawansowaną, narracyjną polemiką z relacjonowaniem historii, o jakim myśli Katarzyna Chmielewska. Widać w nim nieskrępowaną tradycją literacką wyobraźnię, która przeszłość traktuje jak codzienność. Odebrawszy historii order i zasługi, Kłos czyni ją częścią fantazji twórczej i swojej *licentia poetica*, kontynuując linię myślenia Tadeusza Różewicza widoczną w wierszu *recycling*:

Nie-Żydówki mają czerwony trójkąt
Na ogolone głowy szmaty
Mam wrażenie że jestem

⁶ A. KŁOS: *Berlin*. W: TAŻ: *Całkowity koszt wszystkiego*. Wrocław 2009, s. 36.

⁷ Na połączenie seksualności z miejscami masowej śmierci zdecydowali się wcześniej: Marcin Świetlicki (*Ogród K.oncentracyjny*) i Agnieszka Drotkiewicz (powieść *Paris, London, Dachau*. Warszawa 2004).

⁸ A. KŁOS: *Marzenia się spełniają*. W: TAŻ: *Całkowity koszt wszystkiego...*, s. 49.

Na balu maskowym
Orkiestra gra *Góralu*, czy ci nie żal⁹.

Wiersz Różewicza jest diagnozą dzisiejszej sytuacji Holokaustu w polityce, popkulturze, mediach i w opinii publicznej. Uderzająco groteskowy ton, w jakim podmiot wypowiada się o stygmatach wojny, nazywając je przebraniem z balu maskowego, mówi również i to, że rozpaczliwe zatrzymywanie Zagłady w granicach estetycznej stosowności sensu już nie ma¹⁰. Pisze Michał Głowiński:

Pozostaje jednak faktem, że literatura i sztuka związana z Awangardą, pragnąca przekazywać wizje Holokaustu, zarysowująca jej wizje, utrwalająca pamięć, nie zastygła, znajduje się w stanie ciągłej ewolucji czy – jak kto woli – w toku nieustannych przemian. Kiedy się poddaje analizie dotychczasową literaturę poświęconą tej sprawie, nie można traktować kształtów przez nią wypracowanych jako raz na zawsze danych czy ostatecznych¹¹.

Rok po wydaniu debiutanckiego tomu opowiadań Agnieszki Kłos pojawia się kolejny projekt – druga powieść Radosława Kobierskiego *Zie-*

⁹ T. RÓŻEWICZ: *recycling*. W: TENŻE: *Zawsze fragment*. Wrocław 1999, s. 94. Na temat Holokaustu i wojny w późnej poezji Tadeusza Różewicza por.: A. UBERTOWSKA: *Tożsamość jako ślad kryptograficzny. Holokaust w późnych poematach Tadeusza Różewicza*. W: TAŻ: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007, s. 126–152; R. CIEŚLAK: *Palimpsesty pamięci – estetyczne ślady obrazu wojny w twórczości Tadeusza Różewicza. Próba analizy fenomenologicznej*. W: *Wojna i postpamięć*. Red. Z. MAJCHROWSKI, W. OW CZARSKI. Gdańsk 2011, s. 343–355; A. ZIENIEWICZ: *Postpamięć wojny jako osnowa poetyki późnych utworów Tadeusza Różewicza*. W: *Wojna i postpamięć...*, s. 357–366; A. FILIPOWICZ: *Dwaj biedni Polacy patrzą na Auschwitz. Oświęcimskie strategie opresji w „Wycieczce do muzeum” Tadeusza Różewicza i „Tresurze” Marcina Świetlickiego*. W: *Wojna i postpamięć...*, s. 367–394.

¹⁰ Pisała Aleksandra Ubertowska: „W Różewiczowskiej diagnozie współczesności wartości pozorne zajmują miejsce dobra i piękna, przejmując ich funkcję, wywłaszczając z miejsca, jakie przysługiwało im w dawnej hierarchii etycznej – *recycling* zajmujący miejsce alchemii to jeden z przejawów »podmiany wartości« [...]. Zagłada Żydów, przy całej swojej wyjątkowości, stała się wydarzeniem »poza czasem«, zakreślającym horyzont współczesnej (i przyszłej) krytyki kultury, wrażliwości etycznej, stosunku wobec Innego”. A. UBERTOWSKA: *Tożsamość jako ślad kryptograficzny...*, s. 146–148.

¹¹ M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma...*, s. 19.

mia Nod. Objętościowo duża (603 strony!) książka autora *Niedogonów* dotyczy nie tylko Żydów. Jej bohaterem jest również miasto Tarnów razem z jego polskimi mieszkańcami. Ich losy opowiada Kobierski, korzystając z biblijnej symboliki wędrówki¹²:

Olga, niedoszła zakonnica, umiera podczas porodu, bo nie usunęła groźnej dla siebie ciąży. Majej katuje żonę, a wyrzuty sumienia zapija samogonem. Henryk niczym „Domcio” Malinowski z powieści Miłosza *Dolina Issy* to przykład immoralisty i gnostyka; nie liczy się z żadną świętością, eksperymentuje z życiem własnym i innych ludzi. Zelig pada ofiarą rodzinnych ambicji, z jednej strony asymilacyjnych, z drugiej ortodoksyjnych, i ten dualizm doprowadza go w końcu do szaleństwa. Getto, ucieczka, powrót, obóz koncentracyjny w Płaszowie – życie Jeszui to kolejny epizod w okrutnej historii Izraela. Dzieje rodziny Borowiczów stanowią kwintesencję losu Polaka – zsyłka, niewola, polityczne zawirowania. *Ziemia Nod* to powieść o odrzuceniu i o Zagładzie pewnego świata, którego figurą jest międzywojenny Tarnów¹³.

Język *Ziemi Nod* zasadniczo różni się od opowiadań Kłos. O ile tam mieliśmy do czynienia z pośpiechem narratorki, dadaistycznym wręcz kadrowaniem rzeczywistości i szafowaniem obrazami z przeszłości, to tutaj zmieniają się one nieśpiesznie, do czytelnika mówi się długimi i pięknymi zdaniem. Płyne z nich opowieść o kilku pokoleniach tarnowian, których losy układają się w jeden duży tekst o winie i odkupieniu.

Zarówno króciutkie narracje Agnieszki Kłos, jak i długa opowieść Kobierskiego są częścią tej samej tendencji w literaturze drugiej dekady XXI wieku – do imitowania przeszłości, która dodatkowo wiąże się ze sztuką drugiego i trzeciego pokolenia. Ernst van Alphen w szkicu o sztuce francuskiego artysty Christiana Boltanskiego stwierdzał:

Właśnie ten aspekt gry/zabawy interesuje mnie w tym szkicu. W *Comic Sketches* Boltanski, dziecko żydowskiego ojca, który przetrwał w ukryciu Holokaust, zapowiada młodsze pokolenie artystów, których twór-

¹² Po hebrajsku „nod” oznacza ‘błądzić’.

¹³ Nota o książce pochodzi ze strony wydawnictwa: <http://www.wab.com.pl/?EC-Product=1053> [data dostępu: 10.11.2012].

czość podejmuje temat Holokaustu „figlarnie”. Artyści ci są drugim lub trzecim pokoleniem potomków ocalonych lub naocznych świadków, a w swojej sztuce używają gry/zabawy lub zabawek do przedstawiania Zagłady lub nazistowskich Niemiec¹⁴.

Gry z tradycją przybierać mogą postać całkowitych jej unieważnień (Kłós) i manierycznego wręcz naśladowania przeszłości (Kobierski). Nie można ich jednak brać na serio, ponieważ w ani jednym przypadku proza ta nie stawia sobie zadania, aby opowiedzieć traumę tak, jakby i nam się ona przydarzyła. Jej zainteresowania są inne i trudno je tylko dlatego dyskredytować, że obojętnieją na język etyki. Píše Bartosz Dąbrowski:

Jako „protetyczna pamięć” (termin Alison Landsberg), wykraczająca poza *mimesis* i na swój sposób samoświadoma własnej alegorycznej sztuczności, postpamięć staje się dzięki temu polem szczególnego utrwalenia tożsamości, nasuwającego skojarzenia z opisanym przez Homi Bhabhę działaniem mimikry, która „powtarza, a nie reprezentuje”, wyraża i jednocześnie ironizuje. Ironiczną samoświadomością takiego przedstawienia podkreślają zwłaszcza według Hirsch dzieła autorów trzeciego pokolenia, ostentacyjnie eksponując imitacyjny i wytworzony charakter własnych reprezentacji. Hirsch, często sięgająca po fantomatyczny (i symptomalny) model historyczności Aby Warburga, dla którego historia była domeną obsesyjnych powtórzeń i niewytłumaczalnych powrotów zdarzeń wizualnych, zauważa również, że w przypadku utworów trzeciopokoleniowych postpamięć zakłada sytuację, którą niemiecki historyk sztuki określili mianem „ikonologii interwału”, tj. wykorzystywania zastanych form, zalegających w składach kulturowych archiwów, artystycznych przedstawień i postaci estetycznych, odseparowanych jednak od ich pierwotnego źródła (jakim dla Warburga było „przeżycie”) i podporządkowanych regule imitacji, a przez to otwartych także na parodię, ironię i reartykulację¹⁵.

¹⁴ E. VAN ALPHEN: *Zabawa w Holokaust*. Przeł. K. BOJARSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 218.

¹⁵ B. DĄBROWSKI: *Postpamięć, zależność, trauma*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i dyskursy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 260.

W przewrotnym wierszu *Po* Piotr Matywiecki zaproponował rozbroić wstydlivy pewnik o nieobecności Żydów w powojennej Polsce i zastąpił go skierowanym do wszystkich, którzy gdzieś jeszcze żyją schowani, rozkazem natychmiastowego stawienia się na warcie. Skoro wiedzą, że nas (Żydów) nie ma, „dlatego zewsząd wywołują śmiało, wierszami nas wołają, ojczyznami, imprezami, festiwalami. Więc nie róbmy zawodu (sobie też) – bądźmy”¹⁶.

Spóźniony realista

Tematy żydowskie wiernie towarzyszą poezji Kobierskiego. Oprócz *Cimcum* i *Jiftach*, alegorycznych opowieści rodzinnych o ludzkim losie, w zbiorze *Południe* znajduje się wiersz *Podróże*. Monolog uratowanej z Zagłady przez Juliana, syna Franciszka, Marii Etinger jest jakby odwrotnością wyznania Fajgi Oberlender z książki *Była Żydówka, nie ma Żydówki* Mariana Pankowskiego. To, czego autor *Rudolfa* nie traktuje poważnie, Kobierski rozpatruje zupełnie serio. Otóż, wiersz *Podróże* spełnia wszystkie kryteria świadectwa, postawione przed narracjami świadków Holocaustu: jest pierwszoosobowym monologiem, skonstruowanym głównie po to, aby zaświadczyć o szlachetnej postawie Polaka, wspomnianego Juliana, który przyjął pod swój dach Żydówkę i załatwił jej pracę w niemieckiej kuchni:

Ja, maria etinger, zaświadczam, że w roku
Czterdziestym trzecim ukrywałam się [...]

ja się doczołgałam do najbliższego domu, w którym mnie przyjął

¹⁶ P. MATYWIECKI: *Po*. W: TENŻE: *Widownia*. Kraków 2012, s. 91. O poezji Piotra Matywieckiego poświęconej Zagładzie zob. A. UBERTOWSKA: *Holokaust jako „wzorzec nieistnienia”* (Piotr Matywiecki, Sarah Kofman). W: TAŻ: *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 187–203.

julian syn franciszka, śmierć groziła za wszystko, w tym i za ślady na
 śniegu, plamy krwi
 Na strychu mogły należeć tylko do żyda.

Tam mnie opatrzył [...]¹⁷.

Dalej mamy w *Podróżach* opis ukrywania się bohaterki „na aryjskich papierach” i podsumowanie – że oto w kuchni spotkała ludzi, którzy zabili jej matkę, co Maria Etinger przyjęła bez protestu, ratując własne życie.

Stylizowane na autentyczne świadectwo *Podróże* stanowią dobry przykład myślenia Kobierskiego o przeszłości. Chcąc być z nią w bliskim kontakcie, oddaje poeta głos przeszłości, niemal całkowicie usuwając z niego swoje zdanie. Powoduje to zanik dystansu stylizatorskiego i zmniejsza prawie do zera wrażenie, jakoby nowy tekst był rzeczywiście nowym tekstem, a nie przepisaniem starego. O tym, że tak być nie może, poucza jednak Stanisław Balbus. Oprócz przypomnienia, że

Wszelkie podjęcie tradycji (przyłączenie się do niej, ustanowienie jej, jej aktualizacja) wiąże się nieodzownie z jej interpretacją. W przypadku stylizacji interpretacja ma jednak charakter szczególny. Wynika to właśnie z faktu, że stylizacja dokonuje się zawsze w perspektywie, którą określa funkcja metajęzykowa; że nigdy nie możemy się tu – jako odbiorcy – znaleźć wewnątrz tego języka, stylu, którym utwór do nas przemawia¹⁸,

autor wyraża przekonanie o niejednorodnym charakterze stylizowanego dzieła. Język w stylizacji prawie zawsze bywa synkretyczny i cudzojęzyczny, co od razu pozwala nam przyjąć, że warunkiem udanej stylizacji jest odpowiednio zaznaczony dystans między starym i nowym tekstem.

W *Podróżach* mamy bardziej skomplikowaną sytuację. Kobierski w żadnym miejscu nie zdradza się z nową perspektywą opowiadania o wojennych doświadczeniach, ukrywając również fakt, że Maria Etinger mówi w 2004 roku jako fikcja literacka. Jedynym sygnałem tego, że

¹⁷ R. KOBIERSKI: *VI. Podróże*. W: TENŻE: *Południe*. Kraków 2004, s. 12.

¹⁸ S. BALBUS: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 69.

coś dzieje się w jej wypowiedzi, są małe litery w zapisie nazw własnych („maria etinger”, „julian syn franciszka”, „żyd”, „adela z domu faber”, „jaffa”). Ale i tu łatwo o uwagę, że jest to wypowiedź *quasi*-potoczna, która doskonale sprawdza się w imitacjach realizmu. Jednym z jego założeń jest przecież to, że „dzieła realistyczne reprezentują rzeczywistość tak, jak jawi się ona w bieżącym doświadczeniu, na poziomie potocznej logiki przyczynowo-skutkowej”¹⁹.

Reminiscencją można natomiast nazwać wiersz *Dawid z Lelowa odpowiada na list Elimelecha* z tomu *Drugie Ja*. W połowie imituje on korespondencję mistrza i ucznia (żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku w Lelowie cadyk Dawid Biderman był uczniem cadyka Elimelecha z Leżajska). W drugiej części utwór jest paralipsą („I ani słowa o zemście, truciznie w puszkach po mleku, Planie B w czarnym chlebie, Kovnerze, Harmatzu, sześciu milionach za sześć milionów”²⁰). W finale Kobierski cytuje ciekawe zdanie, zapisane kursywą: „*Polski jest jak jidysz tylko bez poczucia humoru*”²¹. Balbus obejmuje ten typ dialogu z tradycją wspomnianą kategorią reminiscencji i tłumaczy, że jego celem jest „odsłonięcie cudzośłowu, dzięki wprowadzeniu w jego odcinku końcowym nie stylistyki przeciwstawnej, ale właśnie pokrewnej, w jej postaci czystszej i wyrazistszej niż ta, którą utwór konsekwentnie się dotąd posługiwał w ramach realizacji reminiscencji stylistycznej”²².

Odczarowuje w *Dawidzie z Lelowa...* Kobierski długą tradycję obecności kultury żydowskiej w Polsce w jej najmniej zrozumiałej, chasydzko-izraelskiej wersji. Przypominają o niej dwaj cadycy, poeta izraelski Abba Kovner i język jidysz. Dzięki porównaniu do jidysz języka polskiego poeta narusza dobre samopoczucie Polaków, wyrastające z ich przekonania o własnej tolerancji. Polska to „straszny kraj, gdzie wszyscy mówią / O miłosierdziu, prześcigają się w postach”²³, kraj, w którym mieszkają prostacy i głupcy, opisujący świat Żydów schematami katoli-

¹⁹ Z. MITOSEK: *Mimesis*. Warszawa 1997, s. 80.

²⁰ R. KOBIEŃSKI: *Dawid z Lelowa odpowiada na list Elimelecha*. W: TENŻE: *Drugie Ja*. Poznań 2011, s. 15.

²¹ Tamże.

²² S. BALBUS: *Między stylami...*, s. 325.

²³ R. KOBIEŃSKI: *Dawid z Lelowa odpowiada na list Elimelecha...*, s. 15.

cyzmu (jidysz to „Straszny język egzorcyzmów, apage satanas / A kysz, po prostu zgiń, przypadnij”²⁴).

Za pośrednictwem poezji Kobierski bierze udział w dwu debatach. Obie dotyczą możliwości twórczych literatury o Zagładzie i wymagają od poety, aby zobaczył je we współczesnym komentarzu do zachowawczo odnowionych gatunków, takich jak list i wyznanie. Komentarz ów buduje jednak Kobierski z poskręcanych metafor, dzięki którym rozmowa o estetyce zamienia się w diagnozę współczesności. Istotna część jego myślenia o żydowskości łączy się również z publiczną dyskusją o postawach Polaków wobec Żydów i Żydów wobec Polaków podczas wojny. Tutaj poeta zabiera głos w mniej typowy sposób, pisze bowiem ze środka traumy, rekonstruując losy Żydów, którymi staje się jego podmiot.

Zupełnie inaczej wyraża Kobierski swoje marzenia o realizmie w *Ziemni Nod*. Powieść ta prowokuje pytanie o granice rzeczywistości w prozie XXI wieku i każe zastanowić się, czy można dziś jeszcze pisać tak, jak robiono to w drugiej połowie XIX stulecia, czy raczej odświeżanie tamtego realizmu jawi się jako naiwność intelektualna. Warto przyjrzeć się tej sprawie z jeszcze jednego powodu. Oto pojawia się w polskiej prozie autor, który rozumie swoje rzemiosło inaczej niż rówieśnicy. Podczas gdy Mariusz Sieniewicz i Michał Witkowski uprawiają groteskę, Kobierski naśladuje mistrzów staroświeckiej prozy – Włodzimierza Kowalewskiego, Piotra Szewca i Tadeusza Zubińskiego. Chciałby, abyśmy i my zgodzili się, że można żyć, jakby czas się zatrzymał, i udawać, że od czasów Prusa nic się nie zmieniło w sztuce. Jednakże próba odpowiedzi na pytanie, jak przyjęliby *Ziemię Nod* wielcy kontestatorzy realizmu: Michael Riffaterre, Roland Barthes, Jacques Derrida i Gilles Deleuze, stanowi ogromny kłopot. Czy pisarz może naiwnie wierzyć, że jedynym godnym wielkich zdarzeń językiem jest właśnie realizm? Nie może.

Po pierwsze, trudno zaufać naiwności kogoś, kto odslonił się jako mistrz poetyckiej emulacji. Po drugie, realizm drugiej powieści Radosława Kobierskiego, o czym się przekonamy, ma niewiele wspólnego z tradycyjnie rozumianym realizmem. Z tekstu wynika, że autora interesuje szczegółowy przekaz informacji, który ma dla niego cenę wyższą od fak-

²⁴ Tamże.

tów. Opowieść – na co zwracała uwagę krytyka²⁵ – rozwija się bowiem w kilku, ściśle z sobą związanych miejscach, jednak o ich oryginalności stanowią właśnie szczegóły. Przykład z początku utworu:

Hewel przebił skórę, zrobił pierwsze nacięcie, potem jednym ruchem odciął napletek i położył go na srebrnej tacy. Słońce połyskiwało na brzegu naczyń, wydobywało z bladego półmroku fragment ornamentu, tajemnicze litery jakby wyjęte wprost z ognia, niepodobne do tytułów w gazetach, napisów na szyldach i słupach ogłoszeniowych przy Krakowskiej²⁶.

Zamiast sceny obrzezania Jeszui otrzymujemy refleksję na temat świata liter, w którym ciało jest tylko częścią, włączoną do ważniejszego zadania. Jak w stwierdzeniu: „Kropla krwi ciemniała niczym werniks”²⁷. Kobierskiego interesuje nie to, co jest, lecz to, czym coś, czego na razie nie ma, może stać się w odpowiednio zmienionym układzie. Dlatego ważniejszym od kawałka niemowlęcej skóry czyni narrator oświetlone naczynie, które przecież dla samej powieści znaczenia nie ma. Nie ma go również fragment o szpindlaku:

Hewel mimowolnie sięga po swój złoty szpindlak w repusowanej koperce i otwiera go przy akompaniamencie głuchego kłaśnięcia. Na ścianie kamienicy pojawia się refleks odbitego światła. Potem ulica Kręta tonie w całkowitym cieniu...²⁸.

Takie obrazy uczą nas podejrzliwości wobec zamiarów realisty-narratora. Częściej niż sytuacje interesują go bowiem rzeczy z zasadniczą ideą utworu niemające nic wspólnego. Jeszcze bardziej pociąga go własny zachwyty nad minionym światem. To, co rzeczywiste, nie istnieje, dopóki się nie zachwycę – zdaje się mówić na swoją obronę narrator.

²⁵ Por. D. NOWACKI: *Ziemia Nod* [recenzja]. Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,76842,8665373,Los_zapisany_w_Ksiedze.html [data dostępu: 28.12.2012].

²⁶ R. KOBIEŃSKI: *Ziemia Nod*. Warszawa 2010, s. 5.

²⁷ Tamże, s. 7.

²⁸ Tamże, s. 142.

Jezua z czcią, jaka niewątpliwie należy się wysokiemu czołu Goetzlera, jego gęstej, siwej brodzie mędrca, okularom, znad których patrzą na niego mądre oczy społecznika i nauczyciela, kłania się i wsłuchuje w krótki, niezobowiązujący dialog. Maurycy Wachtel macha sprzed drzwi swojej restauracji tak nostalgicznie, jakby się żegnał ze światem. Jeszcze chwila i w tę rozgrzaną południem ciszę wtoczy się tramwaj miejski, pośród zgrzytu hamulców na zakrętach i pisku kół zakreśli ostry łuk i opadnie jak przeciążona szala wagi w dół Lwowskiej, rzucając cień na chodnik i witryny sklepów²⁹.

Narrator prezentuje odbiorcy niemy film (postaci są w ruchu, jednak w ogóle się nie odzywają), którego zakończenie zna, ponieważ sam je wyreżyserował. Modeluje więc opowieść tak, aby realizm faktów nie oddalił się od tezy, której zadaniem jest zabezpieczyć szaleńczo wielowątkową fabułę przed niezawisłością. „Skoro realizm – tłumaczy Zofia Mitosek – bez względu na to, jak go określimy (jako słowo, pojęcie, styl, kierunek, prąd, ideał, mit), jest jeszcze potrzebny artystom, badaczom nie pozostaje nic innego, jak ów XX-wieczny realizm zidentyfikować i opisać”³⁰.

W jednej ze scen filmu *Skyfall*³¹ James Bond zabiera sprawującą funkcję szefowej brytyjskiego wywiadu M. w podróż w czasie i odwiedza kilkusetletnią rodzinną posiadłość w Szkocji (tytułowe Skyfall). Pomysł Bonda wydaje się dziwny, wygląda bowiem na to, że bohater chce przerwać misję i... zmienić film w kino familijne! M. i Bond są już starzy i zmęczeni, zatem wyprawa w przeszłość Astonem Martinem DB5 zapewnić ma im dłuższe życie (dosłownie!) i odpoczynek. Otwiera ten ich nowy rozdział wyznanie Bonda: „Wybieramy się w przeszłość. Tam, gdzie będziemy mieć przewagę”. Przewaga przeszłości? A na czym ona polega?

Narrator *Ziemi Nod* wyraża wolę jej adorowania, wyliczając latyfundię czasu przeszłego – „zapachy rzemieni tefilin i stronic siduru, miękkie dotyk talitu, monotonne śpiewy w bożnicach, mijany w kłojzach, wszyst-

²⁹ Tamże, s. 143.

³⁰ Z. MITOSEK: *Mimesis...*, s. 60.

³¹ *Skyfall*. [Film fabularny]. Reż. S. MENDES. Scen. N. PURVIS, R. WADE, J. LOGAN. Zdj. R. DEAKINS. USA–Wielka Brytania 2012.

kie święta!³². Używając do tego celu obcych wyrazów, podkreśla jednak, że nie są to jego latyfundia, lecz dobra niczyje, które pamięć wyrzuciła na brzeg, aby pisarz mógł je zebrać, wyczyścić i odstawić w bezpieczne miejsce. Literatura, jaką uprawia Kobierski, obarczona jest „zadaniami muzealnymi”. Stara się eksponować przeszłość w jej najczystszej i najpiękniejszej postaci, którą osiąga w zamian za utratę kontaktu z historią. Uczynienie z przeszłości eksponatu prowadzi w *Ziemi Nod* do rozlicznych zmian i uproszczeń: mowa nie jest tranzytywna; zdarzenia nie przekazują bieżącego, potocznego doświadczenia; opis przeważa nad opowiadaniem (w utworze realistycznym zazwyczaj jest na odwrót); natłok zdarzeń zaś bierze się z braku selekcji materiału powieściowego. Pierwotnie objętość książki miała być jeszcze większa. Marzeniem pisarza pozostawało opowiedzieć historię w możliwie szeroki sposób. W rzeczywistości, ingerencje redakcji w tekst, niekiedy bardzo widoczne, mimowolnie doprowadziły do upadku projektu opowieści totalnej, jednocześnie odsłaniając bezzadanie pisarza, który okazał się zakładnikiem obcej pamięci i synem marnotrawnym dziewiętnastowiecznych realistów.

Powieść Kobierskiego jest wypowiedzią na temat społeczności Żydów z Tarnowa. Część z nich, jak Hewel i Jeszua, żyje w zgodzie z tradycją. Inni dobrowolnie przyjęli styl bycia większości tarnowian i stali się zasymlowaną częścią społeczeństwa. W każdym z przypadków narrator jest Polakiem niezorientowanym w obcej kulturze i ocenia ją z pozycji turysty, który odwiedza muzeum, raz kierując się ciekawością i zachwytem, innym razem poddając się rutynie lub znużeniu. Pod wpływem takich właśnie emocji skonstruowana została scena:

Willner był przechrztą, pochodził z zasymlowanej rodziny żydowskiej – wysoki i chudy, z suchotniczymi wypiekami na zapadniętych policzkach, bardziej przypominał pacjenta w stanie terminalnym niż subiekta sklepu mięsnego³³.

Zamiast realizmu mamy w niej stereotyp schorowanego Żyda. Trudno się tym obrazkiem zachwyć jak złotym szpindlakiem.

³² R. KOBIERSKI: *Ziemia Nod...*, s. 143.

³³ Tamże, s. 85.

W artykule *O realizmie artystycznym* z 1921 roku Jakobson stwierdził, że jedną z cech omawianej szkoły [realizmu – M.C.] jest sztuka charakteryzowania tego, co nieistotne. Szczegół nieistotny spełnia funkcję w wytwarzaniu atmosfery i kolorytu lokalnego, z drugiej strony cechą prozy artystycznej w ogóle jest łączenie motywów na zasadzie metonimii i synekdochy, a więc chwytów, w których część odsyła do całości³⁴.

Warto zwrócić uwagę na dwie sceny, w których opowiada się o Zagładzie za pomocą metonimii. Jedną jest sierpniowy atak owadów na ogród, który w przyrodzie następuje zwykle raz do roku. Szerszenie, trzmiele i pszczoły obsiadają owocowe drzewka głównie po to, aby się odżywić. Natomiast u Kobierskiego stają się sprawcami demonstracyjnego zniszczenia, które pisarz nazywa Zagładą:

Powoli jednak, jak każdego roku, zbliża się zagłada. Zaczyna się całkiem niewinnie [...]. I pszczoły, i trzmiele, niestrudzeni pracownicy ugoru, bezwolnie poddają się kłęsce, zmasowanemu atakowi, zbiorowemu mordowi, który nie ma żadnego celu, nie ma absolutnie sensu. Cały ranek i południe trwa ta cicha masakra...³⁵.

Oprócz rzeczownika „zagłada” na podobieństwo do ludobójstwa wskazują jeszcze wyrażenia: „zmasowany atak” i „zbiorowy mord, który nie ma żadnego celu”. Odpowiednio dużą rolę odgrywa ukształtowanie przestrzeni: zniszczeniu ogrodu miejskiego towarzyszy „ta cicha masakra – w środku wielkiego miasta, pośród gwizdów lokomotyw, jazgotu tramwaju, wrzawy na stadionie miejskim”³⁶. Kobierski tworzy obraz ogrodowej zagłady na opisaną przez Romana Jakobsona zasadzie przyległości kopii do wzorca. Ogród przypomina w niej getto, znajdujące się w samym środku miejskiego hałasu, natomiast kontrastująca z nim „cicha masakra” pseudonimuje dramat spotykający Żydów. Nie koniec na tym. O przyległości obrazów stanowią określenia ogrodu – uporczywie narastające i coraz bardziej zbliżone do tematu spróchniałe pie, opu-

³⁴ Z. MITOSEK: *Mimesis...*, s. 86.

³⁵ R. KOBIERSKI: *Ziemia Nod...*, s. 64.

³⁶ Tamże.

stoszałe nory lisów i stare obory; nowy, nieznan, niepamiętany niższy, głęboki ton głosu; zastygłe liście i ogłupiały chlorofil³⁷. Istotną cechą metonimizacji Zagłady jest w tej prozie amplifikacja. Im więcej i wyraziściej mówi się o nieobecności, tym dobitniej eksponuje się Holokaust. Nagromadzenia epitetów, tworzące gęstą i ciężką atmosferę w składni Kobierskiego, nie wykluczają w żaden sposób innego typu metonimizacji. W powieści Piotra Szewca *Zagłada*, w której znaleźć można drugą scenę opowiadania o Zagładzie za pomocą metonimii, podobny efekt – niemówienia o eksterminacji żydowskiej części Zamościa – osiąga się zupełnie innymi środkami. Przywołajmy dwa przykłady:

I pan Hersze Baum, właściciel sklepu bławatnego, który niebawem będziemy mieli okazję zobaczyć, za tydzień, dwa, za miesiąc, nie będzie pamiętał snu dzisiejszego, koszmarnego niestety (powódź załazała miasto, w wodzie pływają ludzkie głowy – jego, Herszego Bauma, a także żony Zeldy i ich pięciorga młodziutkiego potomstwa – chyba połowy mieszkańców miasta. Dziwne, bo woda przejrzysta, bez śladu krwi, nie trawę zatopioną w niej widać, ale wodorosty), jaki nawiedził go niespodziewanie i niezasłużenie³⁸.

Ocalić. Jak ocalić. Komu. Nim się zgubi bezpowrotnie, w niebyt osunie, w niepamięć wieczną. Pięć kroków, które już się dokonały. Dym rozwiały jaskółki, gołębie. Papier spalony osiadł na liściach, w trawę zapadł. Słońce zawieszona na wierzchołku gruszy. Biały motyl nad gruszą przelatujący. Nim się wypełni. Słoneczny pył osypujący się na miasto. Widziana albo nie widziana para. Kirkut pusty. Co się da ocalić. Nim się wypełni³⁹.

W pierwszej scenie Szewc za pomocą alegorycznego obrazu powodzi opowiada o wymordowaniu zamojskich Żydów. Zatopione miasto, w którym zamiast rozkładających się ciał pływają ulicami głowy Herszego Bauma i jego rodziny, jest przede wszystkim miejscem czystym. Przypomina również podwodne krajobrazy pamięci z prozy Renaty Jabłońskiej. W drugiej scenie przeważają synekdochy. Zamiast spalonego

³⁷ Tamże, s. 15.

³⁸ P. SZEWC: *Zagłada*. Kraków 2003, s. 8.

³⁹ Tamże, s. 117.

miasta pojawiają się dymy i para. O nieobecności Żydów wnioskujemy jedynie z uwagi na temat żydowskiego cmentarza, ogłoszonej przez spolonizowanego narratora (kirkut!⁴⁰). Cała reszta to komentarz biblijny („Nim się wypełni”), poprzez który Szewc upodabnia dramat Żydów do Chrystusowej pasji. Radosław Kobierski buduje analogię ostrożniej. Łącząc historię tarnowian i obywateli biblijnej Ziemi Nod, wyciąga wniosek natury ogólnej. „Człowiek zawsze błądzi na ziemi wygnania”⁴¹. Pisze Arkadiusz Morawiec:

Oto w końcowej partii utworu [*Zagłada* – M.C.] natrafiamy na ekspresjonizujący fragment, przypominający atmosferę prozy Stefana Grabińskiego, Brunona Schulza czy Kazimierza Truchanowskiego [...]. W *Zagładzie* ani razu nie pada słowo „Żyd”. Szewc, ukazując (nie bezpośrednio) Holokaust, obejmuje nim wszystkich: także obecnych na kartach książki Polaków, Ukraińca Wasyla Czehyrę, Cyganek Różę⁴².

⁴⁰ O obcości nazwy rozpowszechnionej wśród nie-Żydów jako nazwa żydowskiego cmentarza pisał Mosze Altbauer: „Jidysz nie zna *kirkutu*: ani w mowie książkowej, ani w żadnym narzeczu nie notują go żadne słowniki. [...] i nie zna oczywiście Kirchhofu, bo jakże by nazwali Żydzi swój cmentarz chrześcijańską nazwą?”. Pejoratywne nacechowanie wyrazu tłumaczy Altbauer historią dawnych walk katolików z luteranami i kalwinami na ziemiach polskich. *Kirchhof* jako polska pogardliwa nazwa niemieckiego cmentarza musiał stać się wzorem dla pochodnego wyrazu *kirków*, którym Polacy określali inne „heretyckie” cmentarze, w tym cmentarze żydowskie. Por. M. ALTBAUER: *Wzajemne wpływy polsko-żydowskie w dziedzinie językowej*. Wybór i oprac. M. BRZEZINA. Kraków 2002, s. 109–110.

⁴¹ R. KOBIERSKI: *Ziemia Nod...*, s. 603.

⁴² A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 341–342. O „antycypacji kresu” i „przecuciu Zagłady” w powieści Szewca pisała również Aleksandra Ubertowska: „[...] odniesienia do Zagłady, jej ślady, tropy są obecne w tekstach wszystkich powieści Szewca, choć jest to obecność przekazu anagramatycznie rozproszonego, przekazu domagającego się rekonstrukcji ze strony czytelnika. Pozwala się on odczytać w obrazach ognia, upału, dymu z komina, złowieszczych odgłosach nadjeżdżającego pociągu, w rozsianych w tekście leksemach ocalenia [...]. Stanowią one sygnały podwójnie zakodowane, o ambiwalentnej semantyce: doskonale mieszczą się w ramach pierwotnej, »idyllicznej« opowieści, ale równocześnie przynależą do nadbudowanej nad nią historii »sekundarnej« – projekcji Zagłady”. A. UBERTOWSKA: „*Wspomnienia wspomnień*”. *Zagłada w perspektywie postpamięci*. (O prozie Piotra Szewca). W: TAŻ: *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 263.

U Szewca temat Holokaustu łączy się z historią Męki Pańskiej, u Kobierskiego starotestamentowe antecedencje prowadzą do niejednorodnych kulturowo spostrzeżeń. Jednak w obu przypadkach realizm nie ma już tej marki, jaką posiadał w czasach Balzaka. Nie miał jej już zresztą w prozie Borowskiego, Nałkowskiej, Wojdowskiego, Strykowskiemu czy w *Szpitalu przemienienia* Stanisława Lema. Tęsknoty za realizmem dziewiętnastowiecznym nie widać również w prozie Szewca.

Żydzi w powieści Kobierskiego są jednocześnie Żydami z makatki. Jak nieruchome figurki wyszyte na płótnie mają przypominać o przeszłości po wszystkie czasy⁴³. Prędzej czy później wartość obrazka straci znaczenie i pozostaną tylko kontury:

Otóż i siedemdziesięcioletni Rabi Elazar, pogrążony w głębokiej zadumie, rabi Akiwa, który rozwodzi się nad istotą plag egipskich, posłańcy zagłady z twarzami szkaradniejszymi niż maszkarony na attyce ratusza, cofające się morze i Jordan, góry, które podskakują jak owce, a pagórki jak jagnięta⁴⁴.

Zasadniczą oś w *Ziemi Nod* stanowi historia Jezui i jego przygodnych znajomości. Taka wiedza hamuje dość skutecznie oczekiwania na powieść społeczną, jakie można by mieć wobec książki autora *Niedogonów*. W żadnym momencie Kobierski nie decyduje się uczynić innych opowieści częścią społecznej panoramy. Nie dzieje się tak nawet wtedy, gdy opowiada on o getcie. Jedną z niewielu takich historii w prozie początku XXI wieku, dotyczącą zresztą getta innego niż warszawskie, w *Ziemi Nod* ma charakter ściśle prywatny. Ograniczają ją następujące zdarzenia: zamieszkanie Jezui w getcie, jego służba w Chewra Kadisza, zawożenie zwłok mieszkańców getta na cmentarz i ucieczka bohatera przez płot kirkutu. Oszczędny, chwilami nawet powierzchowny opis

⁴³ B. Dąbrowski zamiast pojęcia szopki na określenie stylów reprezentacji Zagłady w prozie drugiego i trzeciego pokolenia (pisarzy mających żydowskie korzenie – jak Ewa Kuryluk – i pisarzy sympatyzujących z tematyką żydowską niezależnie od pochodzenia – jak Piotr Szewc) stosuje termin świadomej teatralizacji i rytualizacji historii, jako ich szczególnie przypadek podając *Fabrykę mucholapek* Andrzeja Barta. Por. B. DĄBROWSKI: *Postpamięć, zależność, trauma...*, s. 263–264.

⁴⁴ Tamże, s. 241.

przestrzeni uwięzienia kilku tysięcy tarnowian „w kwartale od południa zamkniętym Lwowską, od zachodu ulicą Goldhammera i dalej od północy Folwarczną do Jasnej na południu”⁴⁵ mógłby mieć mniej intymny charakter, gdyby Kobierski chciał zająć się tłem historycznym przygód Jezui i jego znajomych. Z krótkiej opowieści o getcie wynika jednak, że podobne oczekiwania są nieporozumieniem. Dowiadujemy się o nim niewiele więcej ponad to, co wiemy o miejscach zamknięcia Żydów w miastach. Pada więc kilka słów o pracy w Juden Post, fabryce, handlu na ulicy i bractwie pogrzebowym. Są też uwagi o ścisku panującym w getcie i głodzie. Dwa lata jego istnienia zamyka jednak Kobierski na kilku stronach. Ekspozując historię szaleństwa Miry, daje do zrozumienia, że rzeczywistość zewnętrzna najmniej go obchodzi. Efekt realności, jaki osiąga w *Ziemi Nod*, wynika z wyboru tylko takich wydarzeń, które byłyby dla jakichś spraw charakterystyczne i mogły symbolizować prawdy ogólne. Kobierski unika w ten sposób zamieszania, jakie sprawiają naddatki i szczegóły, i od początku trzyma się zasady, by oddać głos temu, co trwałe i ideowo ważne, więc obłędowi, zbłądzeniu, religijnym rozterkom, śmierci i życiu. Koncepcja historii, głoszona przez pisarza i zakotwiczona dosyć głęboko w prozie Piotra Szewca, przypomina bardziej niż makatkę ruchomą szopkę⁴⁶. Pierwotnie przeznaczona dla tych, którzy nie umieją czytać, szopkowa opowieść o narodzinach Chrystusa ma jedną ważną cechę – przykuwa naszą uwagę dzięki drobnym urozmaiceniom znanej wszystkim świętej historii. Fenomen szopki nie polega na odkrywaniu przed widzem tego, co nieznanne, lecz na przy-

⁴⁵ R. KOBIERSKI: *Ziemia Nod...*, s. 281.

⁴⁶ Pisze o tym Arkadiusz Morawiec: „Zagładę rozpoczyna i kończy to samo zdanie: »Jesteśmy na Listopadowej«. W powieści mamy więc do czynienia z narracją ramową, funkcjonującą jako powtórzenie, re-kreującą. Opowieść, ale i zapis [...] jednego lipcowego dnia 1934 roku można odtwarzać w nieskończoność. Dzień, złożony ze zdarzeń powszednich, banalnych, urasta do rangi zdarzenia mitycznego, choć raczej rytuału (ważną rolę w narracji odgrywają wzmianki dotyczące pozycji słońca na niebie). Mitem staje się opowieść. W powieściowej narracji, posługującej się głównie opisem, dominuje czas teraźniejszy, stwarzający złudzenie bezczasowości, sugerujący możliwość powtórzenia, ale i doskonałość, bo niezmienność – wieczność”. A. MORAWIEC: *Zaklinanie Zagłady (w powieści Piotra Szewca)*. W: TENŻE: *Literatura w lagrze, lager w literaturze...*, s. 335.

jemnym powtarzaniu znanych zdarzeń w nieskończoność. Trudno w tej sytuacji mówić o czymś więcej niż udawaniu, że odkrywa się nowe trajektorie historii.

Jeżeli w odpowiedzi na pytanie Zofii Mitosek, do czego dzisiejszej literaturze potrzebny jest realizm, przypomni się demonstracyjnie statyczne obrazy z powieści Szewca i Kobierskiego, okaże się, że realizm jest jakąś dziwną odmianą pastiszu stylów, z których przygotowuje się dzisiaj wiele innych narracji o przeszłości.

Na łąkach Birkenau

Opowiadania Agnieszki Kłos są całkowitym zaprzeczeniem powieści Kobierskiego. Ich ekstrawaganckie i porywające fabuły nie mają absolutnie żadnego konkretnego znaczenia. Najkrótsze liczą kilka akapitów, najdłuższe – dwie, trzy strony. Ich antyrealistyczny charakter jest czymś zasadniczo nowym w polskiej prozie o Zagładzie i bardzo trudno wymyślić mu tradycję. Z jednej strony opowiadania Kłos przypominają prozę Adama Wiedemanna i Darka Foksa. Z drugiej – wiele je łączy z narracjami Krystyny Sakowicz i Henryka Berezy. Źródłem pomysłów autorki *Gier w Birkenau* jest być może twórczość Italo Calvino z jej indolentnym umiłowaniem reguł i porządku. A także – proza francuskiego surrealisty. Trzeba jednocześnie pamiętać, że jednymi z pierwszych prozaików, którzy złamali realistyczną konwencję mówienia o wojennym dramacie Żydów, byli: Ewa Szelburg-Zarembina, autorka cyklu opowiadań *Ziarno gorczyczne* z 1947 roku, oraz Leo Lipski, który na przełomie lat 1976 i 1977 napisał opowiadanie *Sarni braciszek*⁴⁷. Kłos zmierza jednak

⁴⁷ Por. E. SZELBURG-ZAREMBINA: *Opowiadania wybrane*. Warszawa 1967; L. LIPSKI: *Sarni braciszek*. W: TENŻE: *Śmierć i dziewczyna*. Lublin 1991, s. 51–54. W opowiadaniach Szelburg-Zarembiny, podobnie jak w tekście Lipskiego, konwencją łamiącą realizm jest baśniowy świat dziecięcej fantazji. Narracja *Złotego koźlątka* z cyklu *Ziarno gorczyczne* początek bierze z ludowej żydowskiej piosenki. Faktycznie opowiadanie dotyczy nie czarodziejskiego zwierzęcia, lecz dzieci, które pociągami wysyłane są do

do tego, aby eksperymenty w sztuce połączyć z edukacją pozaformalną i uczynić częścią projektu popularyzowania historii.

Najbardziej zaawansowane prace Kłos dotyczą II wojny światowej i obejmują warsztaty oraz wykłady prowadzone dla odwiedzających Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu (gdzie pisarka jest wolontariuszką), badania działalności kobiecej orkiestry z Birkenau, a także działania w obrębie grupy nieformalnej „Kobiety w Auschwitz”. Trudno oddzielić historyczne zainteresowania autorki *Całkowitego kosztu wszystkiego* od jej działalności blogerskiej, fotograficznej i redaktorskiej (Kłos współredaguje wrocławskie pismo literackie „Rita Baum”). Opowiadania związane z Zagładą są sumą jej pozostałych doświadczeń. Wspomniane narracje pozostają też częścią paradoksalnego przekonania, że Zagłada jest niezakończonym zdarzeniem, które wciąż można kształtować, zmieniać, poszerzać i modyfikować. To dość osobliwe przeświadczenie prowadzi do traktowania Holocaustu jako performance’u i całkowicie likwiduje twierdzenie o jego jednorazowości i wyjątkowości. Bezkompromisowa sztuka Kłos opiera się jednak na tezie o empatii. Jediną istotną cechą narracji historiograficznej – twierdzi autorka – jest jej uczuciowość. Narrator musi być zaangażowany w to, o czym opowiada. Najlepiej samowważczo, a nie poprzez więzy krwi lub obowiązki.

Auschwitz (Zarembina wprowadza do tekstu postać opiekuna sierot, przypominającą Janusza Korczaka, jednak w żadnym miejscu nie używa prostych i dosłownych określeń, mających dowodnie świadczyć, że jej tekst dotyczy Zagłady). W jeszcze innej perspektywie umieszcza swoich baśniowych bohaterów – siedem królewskich sióstr z przedwojennego krakowskiego Kazimierza, które pochłonął Holocaust, oraz ich brata – Lipski. (Piszę o tym szerzej w książce *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Katowice 2011, s. 203–211). Jednak w obu przypadkach – *Sarniego braciszka* i *Złotego koźlątko* – zamiar towarzyszący poczynaniom pisarzy wydaje się ten sam. Baśniowa konwencja ma „osłodzić” i uwznioślić okrucieństwo masowej śmierci dzieci. Wspomniany zamysł Lipskiego i Szelburg-Zarembiny nie rewolucjonizuje więc estetyki, chociaż urozmaica istniejące style pisania o Zagładzie. Decyzja o uczynieniu cierpienia żydowskich dzieci tematem baśni ma raczej wymiar etyczny i wynika z „trudności życia w tęsknocie”, werbalizowanej przez podmiot obu tekstów (według określenia Karoliny FAMILSKIEJ-CIESIELSKIEJ). Por. TAŻ: *Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*. Toruń 2008, s. 176.

– Kiedy już tam jestem [w Auschwitz i Birkenau – M.C.], nie lubię stamtąd wyjeżdżać, bo później czeka mnie spotkanie z współczesnością [...]. Tam czuję się bardzo dobrze i tam znajduję bardzo współczesne historie i emocje.

Te wyjazdy potrzebne są jej przede wszystkim po to, żeby zrozumieć te miejsca.

– Auschwitz Birkenau to porządek, z którym sobie nie radzę, dlatego wielokrotnie o nich opowiadam, ale różnymi językami – kontynuuje. – Zdecydowałam się na pisanie doktoratu, mając nadzieję, że może język nauki mi w tym pomoże, ale za każdym razem, kiedy mnie coś draśnie emocjonalnie, wracam do prozy.

[...] Szczególnie Birkenau to dla niej nie historia, ale coś ciągle żywego, coś co ją pociąga⁴⁸.

Wiele opowiadań *Kłós* dzieje się współcześnie. Historia jest w nich zaledwie zainstalowanym oprogramowaniem, jednak najważniejsze działania, dotyczące teraźniejszości, odbywają się poza nim, w groteskowej przestrzeni łączącej wszystkie czasy i wymiary. Trudno pojąć, co stoi za decyzją autorki o odrzuceniu tradycji powieściowego realizmu. Dzięki temu, że nie opowiada o zdarzeniach historycznych, *Kłós* troszczyć się musi jedynie o zachowanie podstawowych faktów. Oznacza to przesunięcie akcentu na fikcję, która z dopełnienia fabuły staje się jej wypełnieniem i to właśnie tu – w obszarze zmyślenia – odgrywać zaczyna najważniejszą rolę.

W przeciwnym kierunku zmiernają działania artystyczne *Kłós*, skoncentrowane wokół zdjęć robionych nowotworom piersi. Polega w nich autorka na potocznej definicji nowoczesności wraz z jej szybkością, dynamiką, ruchem i trudnymi do zaakceptowania przeobrażeniami, ze skandalizującą pracą fotografa chorego ciała młodej kobiety oraz z nie stosownym dowcipem. Ważną cechą jej działalności jako fotografa jest dokumentowanie zmian ciała:

⁴⁸ *Agnieszka Kłós – artystka, która trzyma czytelnika za gardło!* [relacja ze spotkania Agnieszki Gajewskiej z autorką w marcu 2011 roku w Salonie w Różach w Poznaniu]. Dostępne w Internecie: <http://www.mmpoznan.pl/365410/2011/3/30/agnieszka-klos--artystka-ktora-trzyma-czytelnika-za-gardlo?category=news> [data dostępu: 17.11.2012].

Rak stał się dla mnie inspiracją. Myślę, że uległam jego urokowi, tak samo jak ludzie, którzy obcuja z historią ocierającą się o śmierć i życie. Intensywność mojego przeżycia w warstwie emocjonalnej wykluczała jakąkolwiek świadomą kreację artystyczną. Skupiłam się na podstawowej, niemal dokumentalnej rejestracji mojej przyjaciółki i jej ciała, które na moich oczach zmieniało się pod wpływem choroby. Zrezygnowałam z jakichkolwiek odniesień do znanych mi prac związanych z nowotworem⁴⁹.

Jeżeli odniesiemy słowa artystki, dotyczące jej pracy nad foto-tekstami⁵⁰, do projektu oświęcimskiego, dowiemy się, dlaczego sprawdzony mechanizm opisywania Zagłady został w nim gwałtownie rozregulowany. Jedną z przyczyn jest – wspomniana już – silna uczuciowość artystki. Narrator jej tekstów jest zauroczony światem obozów Zagłady i gett. Łączy go z przyjemnością seksualną. I to tu, w obozach w Auschwitz, Birkenau lub na terenie dawnego getta warszawskiego przeżywa szaloną miłość.

Wszystko było seksowne tego dnia. Te kobiety, ci z ochrony, cień władzy, który przesuwiał się majestatycznie nad polami prochów. Cała ta atmosfera podejrzanego dzielniccy, gdzie wszystko widać, gdzie wszyscy widzą swoje pragnienia jak na dłoni⁵¹.

Miłości i miejsc pamięci dotyczą dwa opowiadania: *Marzenia się spełniają* i *Gry w Birkenau*. W pierwszym bohaterka-narratorka chciała by pocałować dziewczynę w autobusie jadącym na Umschlagplatz, w drugim jest zakochana w Żydówkach zwiedzających Auschwitz:

W saunie widziałam tylko Żydówki. Młodsze, starsze, wszystkie obserwowałam ukradkiem. Choć było widać, że je oglądam. Widziały to nauczycielki z gór i śmiały się ze mnie. One cię zauroczą, mówily. One

⁴⁹ A. KŁOS: *Ubywanie. Rozprawa z klasycznym pięknem*. Dostępne w Internecie: <http://www.obieg.pl/artmix/4151> [data dostępu: 17.11.2012].

⁵⁰ Określenie pochodzi z pracy Marianny MICHAŁOWSKIEJ: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012.

⁵¹ A. KŁOS: *Gry w Birkenau*. „Twórczość” 2011, nr 5, s. 28.

ci się zaczną śnić. Ty spać przez nie będziesz jak przed wojną. W końcu polecisz za nimi do Izraela⁵².

W żadnej z tych narracji Zagłada nie jest tematem głównym. W opowiadaniu *Marzenia się spełniają* najważniejsza pozostaje osobista martyrologia jednej z dziewczyn, natomiast tematem *Gier...* jest uroczysta wizyta prezydentów „zwaśnionych krajów”⁵³, Polski i Niemiec. Przestrzenie obozowe w tekstach Kłos nie łączą się ze wspomnianiem historii, lecz z przeżyciami bohaterki: „Chciałam tam lecieć, do Izraela, do Berlina. Z każdą z nich [Żydówek z Oświęcimia – M.C.] spędzić tydzień, a potem wrócić i do końca życia wspominać w tej przestrzeni, na łące w Birkenau”⁵⁴. Są to jednak przeżycia skandalizujące. Po pierwsze, naruszają one osobiwą wzniosłość samego miejsca (Auschwitz, Birkenau i getta), uchodzącego za cmentarz dla tysięcy ludzi i wielki pomnik ich cierpienia. Po drugie, dotyczą seksualności, a zatem obszaru tabu, z którym wciąż ma kłopot pamięć zbiorowa⁵⁵. Píše Bożena Karwowska:

⁵² Tamże, s. 27.

⁵³ Tamże, s. 26.

⁵⁴ Tamże, s. 27.

⁵⁵ Por. na ten temat m.in. bardzo ciekawy rozdział książki Bożeny KARWOWSKIEJ: *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady* (Kraków 2009), poświęcony głównie obrazom puffu w prozie Stanisława Grzesiuka, Haliny Birenbaum, Wiesława Kielara, Zofii Kossak-Szczuckiej, Seweryny Szmaglewskiej, Wandy Póltawskiej, Krystyny Żywulskiej i Danuty Brzosko-Mędryk (*Prostytucja w sytuacji granicznej*, s. 171–194). Doskonałą ilustracją problemu jest również paradokument Anny Baumgart *Świeże wiśnie*, który powstał na zamówienie kuratora wystawy w Centrum Artystycznym w Falstad w Norwegii, gdzie w czasie II wojny światowej znajdował się jeden z nazistowskich obozów koncentracyjnych. W komentarzu zamieszczonym na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie czytamy: „Film Anny Baumgart łączy w sobie konwencję dokumentu, parateatralnej inscenizacji i zapisu z ustawień Hellingerowskich. Głównemu filmowi towarzyszy *Appendix*, będący swoistym *making of* projektu oraz rozwinięciem wątku prostytucji obozowej. Wideo *Świeże wiśnie* dotyczy przede wszystkim zjawiska stygmatyzacji i hierarchizacji ofiar II wojny światowej, które wpływa na obraz wojny w oczach młodego pokolenia. Tabuizacja zjawiska prostytucji w obozach koncentracyjnych jako pracy przymusowej opiera się przede wszystkim na powszechnym przekonaniu o »dobrowolności« wyboru w sytuacji werbowania kobiet do Sonderbau (obozowego domu publicznego, inaczej »puffu«). Po wojnie powszechna stała się dyskryminacja kobiet – przymusowych prostytutek, która polegała na odbieraniu im statusu ofiary. Cierpienie

Obóz koncentracyjny to brak prywatności podkreślany we wspomnieniach i wyznaczany przez niewolniczy status więźniów, a zatem ograniczenie prywatności do ciała, które jednocześnie podlega obozowej władzy. Ponieważ kobiety, a szczególnie ich seksualność, symbolicznie umiejscowione są w przestrzeni prywatnej, w obozowej rzeczywistości nie ma dla nich miejsca⁵⁶.

Kłós wyraźnie się temu przeciwstawia. Czyni obozy Zagłady miejscem miłosnych zbliżeń. Łączy pamięć o zbrodniach z erotyką i przyjaźnią. Dokonuje tego jednak w obszarze tematów lesbijskich, w ten sposób zrywając bezpowrotnie z obyczajowym tabu.

Koncentracyjny seksapil

W maju 2011 roku miesięcznik „Twórczość” opublikował *Gry w Birkenau*, mistrzowskie opowiadanie Agnieszki Kłós. Jeżeli mielibyśmy je zestawiać z jakimkolwiek innym tekstem, byłaby to *Bitwa pod Grunwaldem* Tadeusza Borowskiego. Podobnie jak w *Grach...* mamy w niej demaskatorską i antyromantyczną ocenę polskiego patriotyzmu, krytykę generalicji i apolityczność byłych więźniów obozów Zagłady. Opowiadania Borowskiego i Kłós dotyczą imprez państwowych urządzonych na terenie obozu (u Kłós jest to Birkenau, u Borowskiego obóz dla przesiedleńców). W *Bitwie...* świętuje się rocznicę zwycięstwa Polaków pod Grunwaldem, w *Grach...* uroczystość dotyczy przyjazdu prezydentów Polski i Niemiec do Auschwitz. Zarówno narrator Borowskiego, jak i postać mówiąca w tekście Kłós obserwują wydarzenia z kilku pozycji

tych kobiet nie skończyło się wraz z wyzwoleniem obozu, w wielu przypadkach zostały one całkowicie »usunięte« z powszechnej świadomości”. Dostępne w Internecie: <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=1164> [data dostępu: 18.11.2012]. Zob. również: *Świeże wiśnie*. [Film paradokumentalny, krótkometrażowy]. Reż. A. BAUMGART. Zdj. M. KOZJAŁKA. Polska 2010.

⁵⁶ B. KARWOWSKA: *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady...*, s. 176.

równocześnie. Otrzymujemy w ten sposób niespójny obraz bawiącego się tłumu. U Borowskiego przedstawienie *Grunwald* oglądają jedynie honorowi goście i żołnierze. W zamkniętej szczelnie sali występują poeta i kobieta przebrana za krakowiankę. Oboje propagują tandetny patriotyzm. Za drzwiami rozgorączkowany tłum, którego nie wpuszczono na przedstawienie, zjadłszy ostatnie resztki z kuchni, próbuje załtuc dziewczynę. Borowski zderza obojętność przedstawicieli obozowej władzy, zapatrzonych w cepeliowski teatrzyk, z obojętnością głodnych i znudzonych ludzi, dla których zarówno Katyń, jak i Rzeczpospolita są źródłem zabawy i grubiańskich żartów, a nie przedmiotem kultu.

- A ty, Tadiusz [...] nie pójdziesz na *Grunwald*?
- Nie chce mi się. Może pójde do teatru. Podobno na ognisko niespodzianki szykują. A co ciekawego na mszy? [...]
- Na dziewczynki byś popatrzył... A nie chciałbyś zobaczyć arcybiskupa?⁵⁷

Bardziej niż patriotyzm interesuje Borowskiego seksualność jego bohatera. Opuszcza on na kilka godzin obóz i udaje się na spacer z Żydówką po to, by podziwiać jej ciało i oglądać sosny, które „ociekają zapachem lata”⁵⁸.

Niemal dokładnie o tym samym pisze Agnieszka Kłos w *Grach w Birkenau*. Trwające jeden dzień wydarzenie, związane z obecnością prezydentów w miejscu pamięci, pokazuje pisarka jako zasadniczą część społecznego rozwarstwienia. Wyjąwszy narratorkę, która nazywa siebie „pasterzem Birkenau”, „Wielkim Łowczym” i „Kustoszem pola śmierci”⁵⁹, reszta zebranych zachowuje się niestosownie do miejsca. Znudzeni Żydzi czekają na koniec prezydenckiego przemówienia, kombatant AK wnosi sprzeciw wobec żydowskiego śpiewu, rodziny z małymi dziećmi, dla których zabrakło wizytówek, czekają zniecierpliwione za drzwiami do sali głównej. Atmosferę panującą w miejscu pamięci całkowicie

⁵⁷ T. BOROWSKI: *Bitwa pod Grunwaldem*. W: TENŻE: *Utwory wybrane*. Oprac. A. WERNER. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 259–260.

⁵⁸ Tamże, s. 272.

⁵⁹ A. KŁOS: *Gry w Birkenau...*, s. 31.

zmienia obecność niemieckich i polskich dziennikarzy, pracowników ochrony, specjalistów od nagłośnienia, kierowców czarnych BMW i helikoptera. To za ich sprawą cały obóz zamienia się w pole gry o władzę, natomiast przybycie prezydentów tylko tę grę rozkręca i przemienia w „wielkie uniesienie”, które zakończy się w Davos, dokąd odlecą na kolejną imprezę przywódcy.

Zrozumiałam wtedy, że oni nie mogą się bez tego obejść. Na każdym szczeblu tego przedstawienia, tej gry. Że każdy z nich już się zaspokaja na własną rękę i nikt tu naprawdę ze sobą nie sypia. Wystarczy ceremonia, ta gra na wszystkich szczytowych zmysłach, z zachowaniem specjalnych kontroli, przepustek i wyjazdów jak przy stosunku. Że to może się odbyć równie dobrze pośrodku Birkenau. Na cmentarzu, gdziekolwiek bądź⁶⁰.

Zakłamanie zachowania władzy ignorującej historię odkrywa Kłos dzięki znajomości techniki stosowanej przez Borowskiego. Można ją nazwać „podwójnym kodowaniem”. Polega ona na tym, że w jednych zdarzeniach narrator ukrywa inne, rozbudzając tym ciekawość i zdziwienie czytelnika oraz tworząc dość dramatyczną sieć nawiązań i zależności, na przykład między więźniami obozów Zagłady a mieszkańcami obozu dla przesiedleńców, amerykańskimi żołnierzami i wartownikami w Auschwitz *etc.* Jeszcze dalej idzie w demistyfikacjach Agnieszka Kłos. W muzeum śmierci umieszcza niczym w *danse macabre* „korowód wszystkich zawodów świata, wielkich nazwisk, spokrewnionych z rządami od pokoleń”⁶¹. Zgromadzone w budynku tzw. centralnej sauny współczesne Żydówki dzięki zabiegowi synekdochy („w saunie widziałam tylko Żydówki”⁶²) stają się Żydówkami z czasów wojny. Natomiast podglądająca je narratorka upodabnia się do niemieckiej strażniczki, która oprócz przymusowej selekcji wyrównuje, patrząc, różnice między złością i pożądaniem. Jeszcze wyraźniej rysuje się podobieństwo między turystami i więźniami podczas wpuszczania ich do muzeum:

⁶⁰ Tamże, s. 30.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże, s. 27.

Ujęło mnie to, co z nami robili. [...] Ustawili nas w dwa długie rzędy. Więźniowie od razu się najeżyli, a jednak stanęli grzecznie, osobno kobiety, osobno mężczyźni. Potem z tego nawet żartowali, ale widać było, że było im głupio, że ten porządek przyszedł z góry. Faceci z ochrony przeszukali torebki, następnie mierzyli w kobiety grubym metalowym drągiem i obszukiwali im kieszenie, macali w kroku, między pachwinami, zaglądali pod czapki. Było w czasie tej roboty dużo śmiechu, głównie wśród więźniów. Od razu się zwieriali, obserwowali i komentowali. Od razu opowiadali swoją historię: piszczy, bo ja mam tu kulę. Zapiszczy, odłamek. Mam tu coś w biodrze. Wrzucili metal pod skórę⁶³.

Łatwo zauważyć, że ów podwójny efekt – jak gdyby wydarzenia rozgrywały się dawniej i współcześnie – osiąga Kłos dzięki serii skojarzeń i synekdosze „więźniowie”. Nie konkretyzując nazwy i pozostawiając ją bez dookreślenia, pisarka uniwersalizuje Zagładę i, podobnie jak we wcześniejszych opowiadaniach, czyni z niej sytuację, która zachodzi nawet pod nieuwagę biorących w niej udział ludzi. Sytuację, która zdarzy się może zawsze i wszędzie.

Na osobną analizę zasługuje, zapośredniczone w opowiadaniu Borowskiego przez narratorkę *Gier...*, jej doświadczenie przestrzeni. Birkenau (właśnie w takim, niemieckim brzmieniu, kojarzącym się tylko i wyłącznie z miejscem masowej śmierci ludzi) staje się tu świętą łąką z *Psalmu 23*, na której narratorka chciałaby zamieszkać i założyć hodowlę owiec, przywracając polom brzezińskim postać, którą otrzymały tuż po wojnie. Ekologiczny ton jej wypowiedzi ma na celu wyeksponować troskę Kłos o życie miejsca pamięci. Zamiast adorować ruiny, w które Zachód włożył zbyt wiele pieniędzy, aby pozostały ruinami, narratorka woli czekać na obudzenie się starych, niemieckich buków i odejście zimy. Jej psalm na cześć łąk Birkenau stawia życie ponad śmiercią. Ale jednocześnie identyfikuje przeszłość z zupełnie innym światem niż *Ziemia Nod* Kobierskiego. Aby opowiedzieć o historii, autor *Harar* próbował się do niej przedrzeć kanałami opowieści realistycznej. Agnieszka Kłos przeszłość wciągnęła w opowieść o teraźniejszości, czyniąc ją czymś zupełnie innym niż to, czego nauczyła nas tradycja. Zamiarem Kobierskiego

⁶³ Tamże.

jest ją umocnić, Kłós woli się od tradycji uwolnić i oczyścić przeszłość z warstw, jej zdaniem, niepotrzebnych cywilizacji życia, którego jest gotą orędowniczką.

Igrzyska śmierci

Z filmu Gary'ego Rossa⁶⁴ przebija kilka kalek. Widać w nim m.in. krytykę konsumpcjonizmu, władzy, kryzysu ekonomicznego i wielkich telewizyjnych *shows*, czyniących z uczuć dobry target. Kalką od wszystkich innych ważniejszą jest jednak historia eksterminacji Żydów. Państwo policyjne, w którym urząda się polowania na ludzi jak na zwierzęta i doprowadza do ich udziału w obławie jak w grze, można nazwać wynaturzoną metonimią Zagłady, ponieważ wszystko w tej opowieści odsyła do rzezi połączonej z zabawą elit. Jedyne, czego Ross nie dokonuje, to zmiana narratora. Jest nim osoba identyfikująca się ze smutnym i jednoznacznym światem ofiar, Katniss Everdeen, zbuntowana dziewczyna, która zgłosiła się do udziału w Głodowych Igrzyskach na ochotnika. Gary Ross czyni z niej zwyciężczynię. Everdeen na oczach tysięcy widzów przeistacza się z zaszczutej wieśniaczki w idolkę, której w końcu udaje się zakończyć rzeź i ocalić życie.

Opowiadanie Agnieszki Kłós *Nie ma nikogo, kto by to zrobił* powstało trzy lata przed *Igrzyskami śmierci*, zatem fakt, że dzieli ono matrycę z obrazem Rossa, świadczy na korzyść tezy o bardzo szerokim zakresie oddziaływania Zagłady jako motywu i tematu we współczesnych tekstach kultury. Fabuła nie jest skomplikowana. Oto w pewnej wsi urząda się polowania na ludzi. Są one czymś tak naturalnym jak święta, pogrzeby i mandaty za przekroczenie prędkości i nie dziwią zarówno organi-

⁶⁴ *Igrzyska śmierci*. [Film fabularny]. Reż. G. Ross. Scen. G. ROSS, B. RAY, S. COLLINS. Zdj. T. STERN. USA 2012. Film jest adaptacją książki Suzanne COLLINS *Igrzyska śmierci*, która ukazała się w Stanach Zjednoczonych w 2008 roku (polska premiera: 2009; przeł. M. HESKO-KOŁODZIŃSKA, P. BUDKIEWICZ).

zatorów, jak i uczestników. Nie zakłócają również spokojnego życia wsi i jej mieszkańców. Mimo makabrycznego zwyczaju osada z opowiadania Kłos jest taka jak wszystkie inne. Być może na tym właśnie – że wydzierają się one w zwyczajnym miejscu, wśród zwykłych ludzi i bez powodu – polega koszmar polowań.

Trwały piękne dni. Właściwie wszystkie dni spędzone na wsi uważam za szczęśliwe. Przechodziły one łagodnie w noc i łączyły się nazajutrz z kolejnymi pełnymi dniami. Nasza wieś nie była inna. Nie różniła się niczym od wsi położonych bliżej czy dalej. Wszystko ułożone w niej było według porządku, którego żaden mieszkaniec nie znał w całości, a jednak przestrzegał. Czy to ze strachu, czy z uczciwości serca. A zatem polowania na ludzi⁶⁵.

Rozrywkowy aspekt polowań wiąże się z ich charakterem terapeutycznym. Organizowane zwykle przed odpustem, mają rozweselić obłąkę i odprężyć wiernych. Są także częścią środowiskowej mody.

Tłum [...] takiej rozrywki czekał długo i wiedział, że tego dnia będzie można kogoś bezkarnie zabić, ale najpierw wedle słów pisma świętego porządnie udręczyć. [...] Ksiądz przecież mówił wyraźnie, udręka przed śmiercią, lepsza śmierć. [...] Dlatego polowania na ludzi nie budziły w ludziach strachu ani odrazy, przeciwnie, kobiety ubierały tego dnia suknie jak do kościoła, a mężczyźni myli ręce mydłem i solą. Wiadomo było, że idą jak do rzeźni, będą nie tylko oprawiać czyjeś mięso. Oni będą to mięso potem nieść do grobu⁶⁶.

O tym, że mamy do czynienia z kalką wydarzeń z czasów Zagłady, które mogły być rozegrać się na polskiej wsi, Kłos decyduje się powiedzieć w paru słowach, osadzonych w dość jasnym kontekście:

„[...] sąsiedzi, przestańmy, zakończmy tę zabawę okrutną”; „idą jak do rzezi, będą nie tylko oprawiać czyjeś mięso”; „zapolować z siekierą lub

⁶⁵ A. KŁOS: *Nie ma nikogo, kto by to zrobił*. „FA-art” 2009, nr 1–2, s. 14.

⁶⁶ Tamże, s. 14–15.

nożem”; „on byłby lepszą ofiarą. Sąsiad Żyd”; „ani razu nie podziękowała pani mieszkańcom wsi, która uratowała panią przed zagładą”⁶⁷.

Opowiadanie *Nie ma nikogo, kto by to zrobił* dotyczy zdarzeń opartych na historii ludobójstwa. Podkreśla jego rytualny i bezsensowny charakter oraz rozrywkowość i banalność zła. Wyjątkowa pozycja narratora, obojętnego wobec wydarzeń i jego własnej tragedii, wyróżnia to opowiadanie spośród wielu innych tekstów metonimizujących Holocaust tylko dlatego, że nie ma ona nic wspólnego z martyrologią. Kłos podważa tu najwyższą wartość pamięci. Ocalona bohaterka nie widzi w tym, że żyje, nic niezwykłego. Dlatego na prośbę mieszkańców innej wsi, którzy pomogli jej przetrwać, stawia tablicę z ironicznym napisem „Fundatorom dziękujemy”⁶⁸.

Proza Agnieszki Kłos nie jest realistyczna. Pospołu pojawiają się w niej języki oniryzmu i surrealizmu, a statyka, tak charakterystyczna dla literatury Kobierskiego, zupełnie nie istnieje w tym świecie zmian, ruchu i niestabilności, popkulturowych gadżetów oraz połączonych przestrzeni. Być może bardziej niż u innych pisarzy w narracjach Agnieszki Kłos występują metonimie markujące obecność świata dawnych Żydów w dzisiejszej rzeczywistości. Oto komentarz do napisu „Rewe”, jaki widzi w mieście Mockau narratorka:

Znowu napis „Rewe” czytam jak „Rebe”, ale już bez kpiny. Nabożnie. Poważnie, ani mi w głowie kpina z Żydów. Za dużo tego tam było. Za dużo kurzu (kurz był żółty, dziwne)⁶⁹.

Dramat współczesności ocenia pisarka na kilku poziomach: erotycznym, genderowym, językowym, kulturowym i politycznym. Za każdym

⁶⁷ Tamże. O *Judenjagd*, czyli polowaniach na ludność żydowską na terenie powiatu Dąbrowa Tarnowska w latach 1942–1945, pisał Jan GRABOWSKI. Por. TENŻE: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011. Tej samej tematyce Roman Bratny poświęcił opowiadanie *Naganiacz* ze zbioru *Ślad* z 1946 roku (R. BRATNY: „Jeżeli żyjesz” i inne opowiadania. Kraków 1989, s. 34–54), na podstawie którego Ewa i Czesław Petelscy nakręcili w 1963 roku film fabularny *Naganiacz* (premiera w 1964 roku).

⁶⁸ A. KŁOS: *Nie ma nikogo, kto by to zrobił...*, s. 15.

⁶⁹ A. KŁOS: *Mockau*. „FA-art” 2009, nr 1–2, s. 19.

razem ma on związek z problematyką polsko-żydowską. Nie ona jednak jest tematem wiodącym w tych opowiadaniach. Agnieszkę Kłós interesuje przeszłość w ruchu. Dlatego odrzuca jej imitowanie i praktykuje uobecnianie się tego, co dawne, w codzienności głównie po to, aby odbrzązować historię i odsłonić zakłamy dyskurs nowoczesności. Realizacji takiego założenia służą amplifikacje słowa „Żyd” w *Wielkiej górze*, opowiadaniu o grze w „Żydy” przypominającej Eurobusiness. Stawką jest tu odpowiednia „wycena” „Żyda” i wymiana figurki na inną i lepszą – „anioła”. Demonstracyjna antynomia zła („Żyd”) i dobra („anioł”) doprowadza czytelnika do wniosku, że wojna jest przemyślaną grą, którą można obstawić, przerwać, zmienić lub przewidzieć w zależności od tego preferowanego typu rozrywki. Komediowy aspekt świata literatury Kłós, wyróżniający się na tle innych narracji o Zagładzie, sprzyja klimatowi metonimicznemu. Opustoszałe miasteczko, opuszczone przez Żydów, zapełniły anioły. Granica między gettem i resztą miasta odróżnia dobro od zła. Wyswobodzenie świata od zła jako zasługa Niemców powinno być zatem gestem dobrym. Ale nie jest. Z odpowiedzi śmieją się jednak sami Żydzi. Zaskoczona i smutna pozostaje jedynie narratorka.

Wyabstrahowanie problematyki Holokaustu z towarzyszącej mu zazwyczaj narracji osiąga Kłós dzięki surrealistycznym sztuczkom i fabułom onirycznym, w których występują na równych prawach: historia i terażniejszość, wrogowie i ofiary oraz Polacy, Łotysze, Niemcy i Żydzi. Autorka nie pielęgnuje żadnego kulturowego przywiązania, łącznie z zestawieniem tożsamości żydowskiej z obcością homoseksualistów w społeczeństwie. Wyśmiewa zarówno oświęcimskie muzeum rzeczy (Żydówki z getta i obozu chodzą we wspaniałych butach ze skóry), jak i „gojostwo” lesbijek z opowiadania *Ha Noi*. Świat jej bohaterów to obozowe *danse macabre* z *Gier w Birkenau*, to obrotowa scena, na której przesady, fakty i nieszczęśliwe wydarzenia zamieniają się z sobą miejscami.

Twórczość Agnieszki Kłós i Radosława Kobierskiego przynosi istotną zmianę w polskiej literaturze o Żydach i Zagładzie. Polega ona na unikaniu realizmu jako poetyki „imitatywnej” lub neorealistycznej i zastąpieniu jej pastiszem oraz formami obrazowania surrealistycznego. To stąd

pochodzą konsekwencje, takie jak: włączenie tej prozy do gry z tradycją, zakwestionowanie słuszności stanowiska o przewadze faktów nad fikcją oraz zmiana roli przeszłości w opowiadaniu o historii. W obu przypadkach przeszłość można postrzegać jako niedostępną. Kobierski czyta świat Żydów z Tarnowa jak lekturę w języku obcym; Kłós język tego świata ustanawia językiem świata własnej wyobraźni. W prozie Kobierskiego narrator staje na stanowisku encyklopedysty, natomiast u Kłós jest mikrologiem, który buduje etykę zawodu na porozumieniu między swoim odczuciem i faktami. „Zanim pojawili się ci artyści – pisał Ernst van Alphen o Davidzie Levinthalu, Ramie Katzirze oraz Zbigniewie Liberze – przedstawienie Holokaustu w konwencji gry/zabawy stanowiło tabu. Teraz wydaje się, że młode pokolenie artystów może odnosić się do Holokaustu wyłącznie w formie gry/zabawy”⁷⁰.

W jednym z wykładów amerykańskich Italo Calvino znajdziemy zabawną opowieść. Wzięła się ona z pytania, postawionego przez autora *Barona drzewołaza* odnośnie do powieści Flauberta *Bouvard i Pécuchet*. „Jak należy rozumieć finał tej nie ukończonej powieści, finał, w którym Bouvard i Pécuchet rezygnują ze zrozumienia świata i powracają do swego powołania kopistów, zamierzając poświęcić się przepisywaniu z biblioteki powszechnej?”⁷¹ Zdaniem Calvino, Flaubert był typem pisarza-encyklopedysty, który w literaturze widział szansę na rozwinięcie swoich pasji naukowych, czyniąc ze sztuki przedsięwzięcie, a z pisanie powieści – długoletnie wydarzenie. W liście z 1873 roku Flaubert zwierzał się, że przeczytał 194 tomy, potrzebne mu w pracy nad *Bouvardem i Pécuchetem*. Rok później było ich już 294. Pięć lat później – ponad 1 500! W zakończeniu powieści Flaubert wygłosił pochwałę tytanicznego wysiłku pisarza, który – podobnie jak obaj bohaterowie-nieucy – ślepo wierzy w encyklopedyzm. Zweryfikował jego wiarę dopiero Raymond

⁷⁰ E. VAN ALPHEN: *Zabawa w Holokaust...*, s. 220. Por. również: P. KRUPIŃSKI: *Holocaust i tabu. Gry z pamięcią w twórczości Mariana Pankowskiego i Zbigniewa Libery. Próba paraleli*. W: *Poetologie pamięci*. Red. D. ŚNIEŻKO. Szczecin 2011 [pierwotny druk w: P. KRUPIŃSKI: *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*. Szczecin 2011, s. 167–197].

⁷¹ I. CALVINO: *Wykłady amerykańskie*. Przeł. A. WASILEWSKA. Gdańsk–Warszawa 1996, s. 100.

Queneau, twierdząc, że: „Flaubert opowiada się za nauką, jeśli podlega ona sceptycyzmowi, metodzie, roztropności i jeśli zakrojona jest na miarę człowieka. Nie cierpi dogmatyków, metafizyków, filozofów”⁷².

Encyklopedyzm, widoczny w *Ziemi Nod*, prawie w ogóle nie występuje w utworach Agnieszki Kłos. Oboje pisarzy swój sceptycyzm wobec tradycyjnego zapisu przeszłości i Zagłady wyraża inaczej. Jednak to właśnie w prozie Kobierskiego, mimo całkowitej absorpcji języka o świecie tarnowskich Żydów, dochodzi do jego wyobcowania. Nie dzieje się tak w opowiadaniach Kłos, które są osadzone w kolorycie lokalnych historii bardzo słabo i powierzchownie. Groteska, surrealizm i podrabianie realizmu istnieją w tej literaturze na innych prawach niż tradycja. O sukcesie przedsięwzięcia przesądza jednak charakter jego narracji. Możemy tu mówić o narracji prowadzonej w języku obcym (Kobierski) i swoim (Kłos). Przy czym „swojość” wypada lepiej, jest bowiem konkretnym pomysłem na „ściągnięcie” historii do nas na spotkanie.

⁷² Tamże, s. 101.

Holokaust jako sen Przypadek Renaty Jabłońskiej

Myląca prostota

Opowiadania Renaty Jabłońskiej ze zbiorów *Niknące twarze* i *Przed odlotem...*¹ zmuszają czytelnika, aby zapytał o konsekwencje „niestandardowego” przedstawiania Holokaustu. W tym przedstawiania go jako zjawiska z pogranicza literatury, estetyki i historii – jako snu. Nie jest to pytanie wyjątkowe ani absurdalne. Wątpliwość, czy przypominanie sobie (przede wszystkim sobie, a później innym, w tym także czytelnikom) zdarzeń minionych dawno temu, ale wciąż istniejących w pojęciu podmiotu jako niejasne, nieciągłe i, do pewnego stopnia, nierzeczywiste, mogłoby mieć charakter literackiego zmyślenia², rozstrzyga Jabłońska prosto. W jej rozumowaniu znajduje się miejsce na wyważoną deklarację, że zamiast świadczyć na rzecz prawdy za pomocą języka faktów (o czym zresztą autorka mówi rzadko lub niechętnie), można świadczyć na własną korzyść kosztem faktów (których się nie zna, nie pamięta, nie jest

¹ R. JABŁOŃSKA: *Niknące twarze*. Warszawa 2004; TAŻ: *Przed odlotem. Opowiadania nierealistyczne*. Gołdap 2009.

² Por. na ten temat uwagi Frederica Bartletta i Aleksandra R. Łurii, którzy twierdzili, że „przypominanie nigdy nie jest prostą reprodukcją przeszłości”, ponieważ „świadome przypominanie uruchamia proces poszukiwania – wędrówkę po labiryncie historii, ścieżkami wytyczonymi przez przeżywane wówczas wrażenia i emocje”. Cyt. za: J. KORDYS: *Pamięć i opowiadanie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. B. OWCZAREK, Z. MITOSEK, W. GRAJEWSKI. Kraków 2001, s. 139.

pewną). Wiąże się to z dużym ryzykiem, jakie ponieść musi każda proza autobiograficzna spisująca przeszłość, której nie może (i nie powinien) pamiętać jej autor. Przeszłość dzieciństwa, wspomnienia dziecka albo, jak w omawianym przypadku, historię starszej kobiety powracającej do zdarzeń, które dotąd przyjmowała z pominięciem kategorii opowieści. W prozie Renaty Jabłońskiej rozpaczliwie często powraca refleksja podkreślająca wagę milczenia na temat bolesnych doświadczeń, wiążących rodzinę odautorskiego podmiotu i wojnę w jedną całość; refleksja ta jednak nie wymusza niczego na narratorce. Wprost przeciwnie – dodaje jej odwagi, aby milczeć dalej. Narratorka celebryje milczenie i umacnia je jako doświadczenie pozytywne.

Pamiętam, że po powrocie do Łodzi w 1946 roku chciałam ciągle opowiadać o Syberii i Podkarkaziu, gdzie byliśmy potem. Ale gdy usłyszałam pierwsze opowieści o przeżyciach ludzi za okupacji, o gettach, obozach, więzieniach, byłam tak przejęta, że zamilkłam. [...] nadal podświadomie odsuwałam własne wspomnienia³.

Albo:

Drzemałam, dziwne myśli plątały mi się po głowie, jakieś strzępy wrażeń, wspomnień, odczuć. Zrywałam się co pewien czas, żeby się napić, połknąć pigułkę, odświeżyć twarz zimną wodą. Gdy kładłam się z powrotem, przypominały mi się wydarzenia z przeszłości, bo przecież ciągle szukałam jakichś powiązań z dręczącą mnie sprawą⁴.

Opis milczenia, skonstruowany raczej z niechęcią, trudem i prowizorycznie, nie kończy się dramatyczną konkluzją. Bohaterka wstydzi się kompromitacji. Nie ma ochoty na porównywanie swojej opowieści z opowieściami innych. Niechętnie widzi siebie w tłumie świadków Zagłady. Dlatego wycofuje się i wybiera milczenie, które równocześnie irytuje ją i gniecie, a wreszcie zgniata sam, zresztą bardzo płaski, wizerunek narracji, pozostawiając w czytelniku wrażenie, że oto ma przed

³ R. JABŁOŃSKA: *Niknące twarze...*, s. 6.

⁴ Tamże, s. 145.

sobą pierwszą pogodzoną z losem i zarazem pogodną kronikarkę Holokaustu. W dużej mierze proza Jabłońskiej sprawia takie właśnie wrażenie – rodzinnej, cieplej i wyciszonej opowieści, stroniącej od bolesności dawnych zdarzeń. Tymczasem jej stronniczość to raczej efekt strategii milczenia niż zamilknięcia ze strachu przed intelektualną porażką. O takiej strategii wspomina Ágneš Heller:

Holocaust okrywają cztery odmiany milczenia: milczenie absurdałności, milczenie grozy, milczenie wstydu i milczenie poczucia winy⁵.

W związku z prozą Jabłońskiej należy mówić o wszystkich czterech rodzajach milczenia. Absurdałność, groza i wstyd wywoływane są przez brak zrozumienia zdarzeń, potrzeby ciągłości dziejów i wynikających z tego nieporozumień oraz przez lęk jako następstwo niezrozumienia. W przypadku poczucia winy trzeba już, niestety, mówić o czynnikach mniej oczywistych. „To milczenie może być głębokie, a także głęboko nieświadomione”⁶. Jabłońska robi z niego dwojaki użytek: wraca do przeszłości w sposób swobodny, lecz bardzo konkretny (jak w opowiadaniu *Zapomniane, zapamiętane*⁷), albo przeszłość rozmazuje w opowiadaniach o zanikaniu wspomnień (*Szklana przegroda*; tytułowe *Niknące twarze*⁸). Potrafi również od konkretnego odejść gwałtowniej – jak w zbiorze *Przed odlotem. Opowiadania nierealistyczne*. Umie też pisarka zręcznie zasłonić swoje intencje i sprawić, że jej proza daje wrażenie jakości odseparowanej od Holokaustu i z czasem kojarzenie jej z dramatem wojennego przeżywania świata przestaje być istotne. Kłopot wynikać może z faktu, że wciąż jest to proza czerpiąca energię ze źródła tego samego problemu, który wiąże przecież literaturę z mową prostą i szczerą, ale jednoznaczną. Natomiast Jabłońska troszczy się o zacieranie śladów i szuka pretekstu, aby załagodzić swój problem, dlatego pisze:

⁵ Á. HELLER, F. FEHÉR: *Czy możliwa jest poezja po Shoah?* W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 478.

⁶ Tamże, s. 479.

⁷ R. JABŁOŃSKA: *Niknące twarze...*, s. 5–30.

⁸ Tamże, s. 92–105, 170–176.

Więc dlaczego teraz ten sen? Może nadszedł czas wspomnienia... Podobno gdy człowiek się starzeje, zaczyna wspominać własne dzieciństwo⁹.

Dzieciństwo czy Holocaust? A może ani jedno, ani drugie?

Sny o rodzinie

Wydaje się, że największym dramatem w swojej prozie Jabłońska czy- ni konsekwencje wojny dla istnienia rodziny:

Od bardzo wielu lat po raz pierwszy miałam sen o tamtych czasach... Dziwne. Rodzice śnią mi się dość często, moi inni zmarli też. [...] Ale syberyjskie dzieciństwo nie śniło mi się chyba od wyjazdu z Polski przed ponad czterdziestoma laty...¹⁰.

Fabułę *Niknących twarzy* można sprowadzić do stwierdzenia, że dotyczy ona wspomnień bohaterki-narratorki o przedwojennych, wojennych i powojennych losach jej rodziny (wojna jest w nich istotną cezurą) oraz jej najbliższych, przyjaciół i znajomych. Rodzina w prozie Jabłońskiej, jak wynika bezpośrednio z treści jej książek, jest najważniejsza. W opowiadaniu *Zapomniane, zapamiętane* otrzymujemy opowieść o syberyjskich dziejach rodziny Jabłońskich, katorżniczej pracy rodziców, powrocie do Polski i studiach pisarki w Warszawie, później w Łodzi. Utwór *Na śniegu* przynosi mniej pewne informacje: bohaterka-narratorka śni tutaj o rodzinie, ale cały jej sen jest nieprzejrzysty i symboliczny, i raczej wyraża emocje związane z syberyjską częścią biografii niż prezentuje historyczny konkret. W *Trupiej czaszce i czerwonej gwiazdzie* Jabłońską zajmuje ucieczka matki we wrześniu 1939 roku do Łucka. I dalej: *Duch Wielkiego Ptaka* oraz *Siostra* są wspomnieniami kuzynek i kuzynów; *Prababka*.

⁹ Tamże, s. 6.

¹⁰ Tamże.

Kronika rodziny to saga o przedwojennych dziejach łódzkich Żydów. Ale opowiadania *Niknące twarze*, *Czas ma twarz zegara* czy *Szklana przegródka* faktycznych związków z rodzinną przeszłością nie mają wiele. Zanikające w mgławicowej narracji fakty tworzą z jednej strony nową jakość, z drugiej – są wyraźnym *signum temporis*. Oto literatura pierwszych lat XXI wieku Holokaust może już traktować jako temat towarzyszący zupełnie innym wspomnieniom. Otrzymuje także wreszcie prawo, aby o przeszłości wypartej mówić innym głosem niż świadectwo, często jednak wtórnym wobec osiągnięć historii sztuki (tu: chociażby wobec *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza). U Jabłońskiej jest to złożony, a czasem nawet nieczysty głos wyobrażeń, marzeń sennych i faktów, dzięki któremu udaje się autorce ukształtować rzadkie i ryzykowne opowieści alternatywne, gdzie rzeczywiste losy bohaterów otrzymują postać fikcyjną, wynikającą z dodatkowego założenia, że można opowiadać o Zagładzie, równocześnie rezygnując z uznania jej istnienia. Przykład:

A ja zupełnie zbaraniałam! Rok 1943? A oni są w swoim mieszkaniu, idą na elegancki, jak wszystko na to wskazuje, pogrzeb?! Czy w tym podwodnym świecie w ogóle nie było wojny?! Boże... To wiele tłumaczy [podkreśl. – M.C.]. Moje zachowanie jako tej innej..., no i te eleganckie stroje... Chciałam zobaczyć, co będzie dalej, ale znów leżałam we własnej wannie, w pachnącej pianie¹¹.

Opowieści rodzinne Jabłońskiej wiodą w dwie strony, lecz każda z nich zachodzi na drugą w miejscu, które Hayden White nazywa językową modalnością, stwierdzając, że umiejętność opowiadania historii w trybach metonimii, synekdochy i ironii w taki sposób, że czytelnik wierzy w jedną i drugą wersję jednocześnie, jest kwestią sztuki, nie rzemiosła, i nie ma nic wspólnego z, nieistotną tu zresztą, fasadą prawdy¹².

¹¹ Tamże, s. 99.

¹² I dalej: „Chciałbym wysunąć tezę, że przemieszczanie się między alternatywnymi modalnościami językowymi, pojmowanymi jako alternatywne opisy, jest wyróżniającą cechą wszystkich wielkich klasyków »literatury faktu«”. H. WHITE: *Proza historyczna*. Przeł. R. BORYSŁAWSKI, T. DOBROGOSZCZ, E. DOMAŃSKA, D. KOŁODZIEJCZYK, J. MYDŁA, M. NOWAK, A. ŻYCHLIŃSKI. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2010, s. 99.

W *Niknących twarzach* spotkamy więc historie w rodzaju narracji o Nawie Dir, dawnej studentce pewnej uczoney z Izraela, którą poznajemy w przychodni dla chorych, gdzie przyszła razem z dziećmi, i opowieści o bliskich krewnych, których nie ma.

Gdy moja pięćdziesięciosześcioletnia mama umierała na raka, a tata leżał w szpitalu po zawale, przeklinałam swój los jedynaczki. Przyjaciele byli wspaniali, nie zawiedli mnie, ale tylko brat lub siostra mogli czuć ten sam ból [...]. Nie mogłam mieć pretensji do rodziców za to, że nie dali mi rodzeństwa, bo przeszkodziła w tym wojna, a później powojenne trudności i choroby¹³.

W tym kontekście pogodzona z faktami w sposób prosty i dosłowny opowieść – jak historie o kuzynkach, prababkach czy ucieczce matki do Łucka albo studiach bohaterki-narratorki w Warszawie – należeć będzie do porządku metonimicznego. Wywołane przez nieokreślone impulsy, niewyraźne i rozpadające się wspomnienia historii o rodzicach („Jakaś postać nachyla się nade mną. Wiem, że to tata. Ma oszronione brwi i rzęsy”¹⁴) uczyni Jabłońska raczej synekdochą. Zwrócić należy uwagę, że w jej tradycyjnej, a niekiedy nawet staroświeckiej literaturze prawie w ogóle nie występuje strategia małomówności i wynikające stąd zobowiązania wobec zbiorowości zamordowanych podczas wojny bliskich. Renata Jabłońska czyni z rodziny *idée fixe*, którą bardzo szybko można wyrazić w liczbach i statystykach, ale nie robi tego po to, aby za innymi ukrywać siebie. Jej świadectwa i wspomnienia są bardziej podmiotowe niż to wynika z możliwości tradycyjnego opisu świata, przyjętego przez pisarkę. Dzieje się tak m.in. za sprawą synekdochy, czyli – przypomnę – trybu opowiadania ustawiającego przeszłość przed krzywym zwierciadłem, w którym widać jej nieprawdziwe, choć możliwe odbicie. W *Szklanej przegrodzie* przeczytamy:

Pochyliłam się, wyciągnęłam rękę i uderzyłam dłonią o twardą, chłodną powierzchnię. Zobaczyłam swoje zielonkawe odbicie¹⁵.

¹³ R. JABŁOŃSKA: *Niknące twarze...*, s. 146.

¹⁴ Tamże, s. 33.

¹⁵ Tamże, s. 92.

W kilku następnych sytuacjach – na przykład podczas przeglądania garderoby, fotografii, robienia zakupów w sklepie – bohaterka próbuje utrzymać się w roli osoby marzącej i, dodatkowo, proste, życiowe zadania odnosić do świata z marzenia sennego. Jest nim zazwyczaj otoczenie wodne („Zobaczyłam jezioro i łódkę”¹⁶; „Ale wyraźnie widziałam żółtawe dno, na którym podwodny nurt zaczął nagle nanosić jakieś ciemne papierki”¹⁷). W *Szklanej przegrodzie* pełni ono wyjątkową funkcję – staje się rzeczywistością spoza historii; podwodnym światem, który ominęła wojna, i to on, nie pamięć, odpowiada za wszelkie fizyczne zniekształcenia przeszłości. W takim tonie Jabłońska opisuje zniszczone przez wodę zdjęcia, na których ledwie widoczne są sylwetki najbliższych. „Otaczają mnie cienie. I te blade, niknące twarze... Z roku na rok jest ich coraz mniej, rozplývają się”¹⁸.

Skierowanej raczej w stronę synekdochy niż metonimii prozie Jabłońskiej brakuje równowagi pomiędzy nadmiarem i niedostatkiem przeszłości. Drugi kraniec jej wyobraźni wyznacza zdanie: „W pociągu, w drodze powrotnej do Warszawy, zastanawiałam się, jakby wyglądało moje życie, gdybym miała wokół siebie wszystkich członków rodziny”¹⁹.

Moment, w którym literatura osiąga interesujący poziom metaforycznego mówienia o Holokauście, w opowiadaniach ze zbioru *Przed odlotem...* uczyniłabym, mimo ich tradycyjności, ważnym wydarzeniem. Także dlatego, iż to ich ton rozgranicza narrację, która jest zmyślnym wspomnieniem, od narracji „uczciwej” i w przekonaniu podmiotu osadzonej w strukturze snu. Z jakichś powodów Jabłońska bardziej interesuje obserwowanie swojego sobowtóra w sytuacjach sprzed wielu lat, rzeczywistych i wyobrażonych, niż odtwarzane z nagrań bliskich krewnych wspomnienia. Znajduje tutaj pisarka oparcie w Lacanie, który tłumaczy, że w rozmowach o przeszłości nie chodzi ani o prawdę, ani o fałsz; wspomnienia w ogóle nie mogą być prawdziwe lub fałszywe. „Chodzi o to, że [wspominanie – M.C.] ukazuje nam narodziny prawdy

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 94.

¹⁸ Tamże, s. 174.

¹⁹ Tamże, s. 184.

w mówieniu, i że w ten sposób zderzamy się z rzeczywistością tego, co nie jest ani fałszywe, ani prawdziwe”²⁰.

Zjawiska, w obszarze których porusza się płynnie narracja autorki *Białych wielbłądów*, to milczenie, wspomnianie i śnienie. Każde z nich, łącznie z niemówieniem, tworzy w jej tekstach oddzielną retorykę, za sprawą której zupełnie inaczej, zarówno w znaczeniu osiągniętego efektu, jak i przedsięwziętych środków, twierdzi się o przeszłości. Jednak dopiero dzięki elipsie, pleonazmowi, hyperbatonowi, sylpesis, anastrofie, metaforze, katachrezie i wielu innym środkom, precyzującym wyrazistość wyobraźni sennej, można mówić o szczegółowym rodzaju modulacji, jaką podmiot podejmuje wobec dyskursu onirycznego. Jak twierdzi Lacan:

[...] każdy sen pacjenta daje się interpretować jako prowokacja, zamaskowane przyznanie albo dywersja, i że w miarę postępów analizy sny są coraz bardziej ograniczone do elementów toczonego się w analizie dialogu²¹.

Dopiero ostatni zbiorek opowiadań sprawia wrażenie jednolitej i prostopolinijnej narracji o utraconym czasie, albowiem nie ma w nim żadnych środków maskujących treści spoza porządku snu. Można powiedzieć, iż w *Przed odlotem...* otrzymujemy „sam sen”. Za to *Niknące twarze* przypominają dywersję podmiotu. Szukać możemy w nich śladów uniku, maskowania się i rejterady. Wiele opowiadań sennych, zamieszczonych w starszym tomie, Jabłońska przeniosła do książki *Przed odlotem...* po to, aby wzmacniając maskowanie, uchylić je i odrzucić metaforę, i w końcu pokazać, że pod doświadczeniem zawodu i straty niekoniecznie znajduje się trauma sprzed półwiecza. Często – jak w powieści *Zimno, ciepło* – nie ma tam nic.

²⁰ J. LACAN: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26–27 września 1953 w Istituto di psicologia della università di Roma*. Przeł. B. GORCZYCA, W. GRAJEWSKI. Warszawa 1996, s. 38.

²¹ Tamże, s. 59.

Ja, wdowa spod Waterloo

Przedmiotem jednej z rozmów bohaterów *Zimno, ciepło* jest melodramat *Waterloo Bridge* Mervyna LeRoya z 1940 roku²². Problemem dla rozmówców pozostaje jego jaskrawo-dramatyczna estetyka, w której nie mieści się „prawdziwe” doświadczenie wojny, ujęte przez amerykańskiego reżysera w zupełnie inne tryby. Hollywoodzka historia żołnierza, chwilę przed wybuchem II wojny światowej wspominającego dziewczynę, którą pokochał podczas poprzedniej wojny i z różnych powodów się z nią nie związał, Ocalonym wydaje się „romantyczną mrzonką”²³, nieprzystającą do ich doświadczeń i współczesności. Wpływ na to ma kontekst rozmowy: były mąż bohaterki-narratorki wspomina szkolną miłość, dziewczynkę z rudymi warkoczami, i jej matkę z „czarnym wąsem”²⁴. W żadnym z przykładów nie pojawia się jednak prosta ocena zestawienia rzeczywistości z filmowym przedstawieniem wojny. W pierwszym przypadku, wspomnienia biograficznego, nie możemy nawet mówić o próbie nadania mu wymiaru historycznego. Dla pozbawionego odpowiednich kompetencji odbiorcy szkolne zdarzenie mogłoby nawet rozegrać się dzisiaj.

Bez wątpienia, tę krótką miłosną historię, nazwaną „romantycznym wspomnieniem”²⁵, Jabłońska opowiada za pomocą synekdochy (rude warkoczce dziecka zamiast Żydówki), analogii (czasoprzestrzeń filmu sugeruje, iż wojna jest tłem zdarzeń dla opowieści Marka) i elipsy (nie dowiadujemy się o doświadczeniu getta, które rozdzieliło ukochanych, nie pada również słowo „Zagłada”). Można powiedzieć, że są to rusztowania narracji, która czerpiąc siłę z obecności słuchacza, staje się Lacanowskim „pełnym mówieniem”, z którego dla faktów wynikać powinien porządek i sens²⁶. W opowieści o przyjaźni w czasach Zagłady, wywołanej rozmową o właśnie obejrzanym filmie, zdeponowano szczątkowe, niknące

²² W wersji polskojęzycznej znany jako *Pożegnalny walc*.

²³ R. JABŁOŃSKA: *Zimno, ciepło*. Warszawa 2006, s. 69.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Por. J. LACAN: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie...*, s. 38.

wspomnienia. Ich niewyraźność i wynikający stąd dystans do przeszłości ponownie przypominają nam, że narracja z 2006 roku nie wychyla się poza poziom opowiadania o współczesnym Tel Awiwie, a pozostałe w niej po przeszłości zdarzenia wywołują jedynie smutek („I zrobiło mi się strasznie smutno”²⁷), zatem stan związany z pogodzeniem się z losem i wyciszeniem, a nie rozdzierającym serce bólem, pojawiającym się na każde wezwanie pamięci.

Szczegółowość napisanej w 2006 roku prozy *Zimno, ciepło* bierze się jednak z czego innego. Jabłońska zaryzykowała stworzenie tematu konkurującego z Holocaustem i przyjęła, że wspomniana konkurencja z masową Zagładą odbyć się może tylko na jednym poziomie – śmierci pojedynczego człowieka. Jej powieść zajmuje się losem owdowiałej Polki, mieszkającej od wielu lat w Tel Awiwie, która próbuje zrozumieć na nowo swoje życie po śmierci męża chorującego na nowotwór. W przekonaniu bohaterki jest to najbardziej bolesna śmierć, jaką zna. A przecież żona Nira była świadkiem Holocaustu. Jednak jako zdarzenie znaczące zaczyna pojmować odejście człowieka dopiero wiele lat po wojnie. Wcześniej śmierć, z uwagi na jej nadmiar, nie istniała dla bohaterki jako doświadczenie dotkliwe.

To dziwne, ale do dwudziestego szóstego roku życia nie byłam na żadnym pogrzebie. Byłam dzieckiem w czasie tej strasznej wojny, gdy śmierć panoszyła się przed nami, za nami i obok nas. Lecz ci, których wtedy mordowano, nie mieli pogrzebów ani grobów na cmentarzach. Więc i po wojnie nie było chodzenia z kwiatami i świeczkami na cmentarz²⁸.

W powieści *Kobieta, która widziała za dużo* Kai Mireckiej-Ploss przeczytamy:

Pierwszy raz w życiu zobaczyłam żydowski cmentarz. I ten widok mną wstrząsnął. Do tej pory jakoś nie wyobrażałam sobie żydowskich grobów. Wydawało mi się, że ich miejscem spoczynku jest Auschwitz czy Treblinka, gdzie umierali w komorach gazowych²⁹.

²⁷ R. JABŁOŃSKA: *Zimno, ciepło...*, s. 69.

²⁸ Tamże, s. 9.

²⁹ K. MIRECKA-PLOSS: *Kobieta, która widziała za dużo*. Warszawa 2012, s. 256.

Podobnie ocenia tę sytuację założycielka Kliniki Psychiatrii Dzieci i Młodzieży w Krakowie, profesor Maria Orwid. Rozmowy z ocalonymi z Auschwitz, z których wynikało, iż „byłych więźniów obozu bawiły po wojnie pogrzeby”³⁰, zmusiły ją do autorefleksji. Orwid przeżyła nie Auschwitz, lecz Holokaust.

Pisząc tę pracę, nie zauważyłam, że ja też się śmieję na pogrzebach, bo mnie ta ceremonia strasznie bawi. Lekceważyłam ją, uznając za nieważną. Zmieniła mnie śmierć mojej przyjaciółki, Basi Godlewskiej w 1966 roku. Była to dla mnie pierwsza powojenna „normalna” śmierć, jeśli można nazwać normalnością fakt, że niespodziewanie umiera trzydziestoletnia dziewczyna³¹.

Bohaterka-narratorka powieści *Zimno, ciepło*, zanim odkryje, że tańcząca wokół niej śmierć jest jedna, pokonać musi drogę od „nicniemowienia” do zobojętnienia wobec dramatu bliskich. Dopiero wówczas, gdy wejdzie w rolę uczestnika umierania męża, stanie się osobą żyjącą przede wszystkim na poziomie własnych uczuć, szczęśliwą i pogodną. Dodatkową informację zapisuje Jabłońska w spokojnym i sennym obrazy kobiety nad morzem. Ma on zarówno charakter relaksacyjny, jak i rekompensacyjny. Słychać w nim bowiem echo dwu opowieści – syberyjskiej, związanej z Holokaustem, i tej wymarzonej, która Zagładę pomija. Narratorka umieszcza je we właściwym, jej zdaniem, miejscu przeszłych zdarzeń, czyniąc wspomniane historie częścią niegroźnej dla siebie wyobraźni.

Rozkładałam wielki, miękki ręcznik kąpielowy. „Rozluźnij się”, mówię sobie. [...] Przymykam oczy. „Myśl o najlepszych w twoim życiu chwilach, tak rzadko pozwalasz sobie na wspomnienia”. Chyba drzemię. Wyraźnie widzę szeroko uśmiechniętą twarz Nira, czuję jego dłonie na moich. I jest mi tak dobrze jak kiedyś dawno³².

³⁰ M. ORWID: *Przeżyć... I co dalej?* Rozmawiają Katarzyna ZIMMERER i Krzysztof SZWAJCA. Kraków 2006, s. 172.

³¹ Tamże.

³² R. JABŁOŃSKA: *Zimno, ciepło...*, s. 141.

Jak okazuje się później, celem bohaterki-narratorki nie jest okrzepnięcie i strząśnięcie z siebie zbiorowej żałoby. Najważniejsze dla niej pozostaje uznanie ważności żałoby po pojedynczym i kochanym człowieku, którego istnienia nie rozmywiają historia, obojętność i niepamięć. Uznanie przez podmiot śmierci za zjawisko naturalne i niezawisłe najpierw budzi niepokój u odbiorcy.

Więc stało się. Zostałam sama. Czy długo będę się tej samotności uczyć? Nie mam rodziny – braci, sióstr, wujów, ciotek – o to skutecznie postarała się wojna. Nie mam dzieci. Mam lubianą pracę. Mam przyjaciół. Minął już miesiąc od śmierci Nira³³.

Później orientujemy się, w jakim kierunku zmieniło się myślenie o znikaniu ludzi i, w efekcie, zanikaniu ich gatunku pod wpływem Zagłady. Możemy nawet mówić, że Zagłada uczyniła ze śmierci rodzaj Baudrillardowskiego złudzenia wzrokowego (*trompe-l'oeil*), rozrzedzając jej znaczenie do tego stopnia, iż pogrzeb, w tradycji judeochrześcijańskiej mający bardzo szczególną wagę, nagle ją stracił i zupełnie zniknął z historii zjawiska³⁴. Jabłońska odnosi się do tego z rozumiejącym dystansem. Wymyśla nawet patent na wzmocnienie nadwątlonego podmiotu, polegający na zwróceniu go życiu poprzez zadanie mu dotkliwego cierpienia. Otoczenie tworzą wyblakłe zdjęcia, pozbawione waloru etycznego i estetycznego; pływające w wodzie, zniszczone papierki; niepotrzebne nikomu, bezwartościowe pamiątki. W zetknięciu z nimi bohaterka nabiera jednak przekonania, że zarządza swoją przeszłością. Podobnie jak Ewa Kuryluk, opowiadająca w *Goldim...* i *Frascati...* o znalezieniu rodzinnych zdjęć w butach, czy Maria Orwid, która fotografie najbliższych znalazła dopiero po wielu latach, podczas remontu mieszkania³⁵.

³³ Tamże, s. 7.

³⁴ Por. na ten temat: M. KERRIGAN: *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytności do czasów współczesnych*. Przeł. S. KLIMKIEWICZ. Warszawa 2009.

³⁵ Sądzę, że znajdowanie przez dzieci Ocalonych (i samych Ocalonych również) rodzinnych pamiątek, ukrytych w różnych dziwnych miejscach, można by z powodzeniem nazywać toposem opowieści o odkrywaniu lub rewindykowaniu żydowskiej tożsamości. Por. E. KURYLUK: *Goldi. Apoteoza zwierzęczkowości*. Warszawa 2004, s. 205–219; M. ORWID: *Przeżyć... I co dalej?...*, s. 174.

W przekonaniu Jeana Baudrillarda zniszczone lub anonimowe zdjęcia mają o wiele większe znaczenie od jaskrawych lub hiperrealistycznych świadectw, a także obrazów zbrodni i przemocy. Piękna babka w przedwojennej sukni albo kobieta o nieokreślonej bliżej tożsamości, jak w podanym przykładzie, to „nieobecne miejsce, ta nicość w sercu obrazu”³⁶:

[...] wyraźnie widziałam żółtawe dno, na które podwodny nurt zaczął nagle nanosić jakieś ciemne papierki... Po chwili zobaczyłam, że to fotografie. Dużo, dziesiątki, może nawet setki fotografii. [...] jedna uniosła się nieco, więc mogłam się jej lepiej przyjrzeć. Twarz kobiety czterdziestopięć-, może pięćdziesięcioletniej, okrągła, miła. [...] Może to twarz babci?³⁷

Podążając za myślą Martina Jaya, twierdzącego, że

odrodzenie zainteresowania wydarzeniami miało, najogólniej rzecz ujmując, dwie – bardzo różne – konsekwencje. [...] mogło ono albo wyrażać odnowioną wiarę w narrację jako konstytutywny tryb prezentacji historycznej, [...] albo też być wykorzystywane do dyskredytowania narracji w sposób jeszcze bardziej radykalny, niż miało to miejsce w ramach alternatywnych zainteresowań trwałymi strukturami³⁸,

należałoby się zastanowić, jaki rodzaj wydarzeń wybiera Jabłońska. Jeżeli weźmie się pod uwagę narracyjną spójność wspomnień, o której pisał Lacan, zadowolony z zaradności walczącego o siebie podmiotu, trzeba wykluczyć z omawianej prozy zdarzenia dziwne i nieciągłe. Opinia Lacana nie decyduje jednak o kształcie fabuły wspomnieniowej *Niknących twarzy czy Zimno, ciepło*. Problem polega raczej na tym, że zaskakujące narratorkę marzenia senne są częścią przeszłości, którą dawno temu od siebie odsunęła, jednocześnie zaprzepaszczając możliwość przeżycia teraźniejszych zdarzeń, w jakikolwiek sposób powiązanych z tamtym

³⁶ J. BAUDRILLARD: *Przed końcem*. Rozmawia Philippe PETIT. Przeł. R. LIS. Warszawa 2001, s. 122.

³⁷ R. JABŁOŃSKA: *Niknące twarze...*, s. 12.

³⁸ M. JAY: *Fotografia i wydarzenie*. Przeł. T. BILCZEWSKI, M. SZCZERBA. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 14.

obszarem. Dlatego woda, śnieg i zdjęcia nie pochodzą z czyjejkolwiek pamięci. Są sztucznymi i, poza kontekstem, nieczytelnymi „tworami” wyobraźni, która chciałaby, aby zadano jej ranę w postaci *punctum*, czyli zdarzenia, które przytrafia się widzowi niespodziewanie, ale ma znaczenie ważniejsze od *studium*³⁹. Zwłaszcza w omawianym przypadku. Dlatego interpretacja Jaya, dotycząca niektórych spostrzeżeń Rolanda Barthes’a zamieszczonych w *Świetle obrazu*, potwierdza, rozpoznaną wcześniej, traumatyczną naturę fotografii. Zdjęcie nie wywołuje w podmiocie fali wspomnień, więc nie przyczynia się do powstania żadnego wzmacniającego komunikatu. „[...] *punctum* samo w sobie stanowi już wydarzenie splatające ze sobą przeszłość chwili, w której fotografia została zrobiona, oraz teraźniejszość oddziaływania na poruszonego nią widza, jednakże bez pogodzenia obu perspektyw³⁴⁰”.

Szczegółowość prozy Jabłońskiej wynika z jej milczącego i jednocześnie łagodnego charakteru, któremu trudno jest pogodzić się z tragiczną przeszłością. Pisarka nie tworzy między nimi napięcia. Sprowadza Holokaust do roli zagłady rodziny, której nie ma ochoty żadną miarą pojąć i usprawiedliwić. Łagodzący ton w powieści *Zimno, ciepło* wynika z jeszcze czego innego. Jak wspomniałam, patent Jabłońskiej polega na postawieniu ponad powszechnym prawem śmierci jej prawa do pojedynczego człowieka. W ostatnich słowach tej książki,

Słyszę spokojny głos: „Powtarzaj za mną: Ja, Daniela-Dela Jaari, wdowa po Nirze Jaari, bezdzietna, czterdziestopięcioletnia, jestem bardzo zadowolona ze swego losu. Zaznałam więcej szczęścia niż to się wielu innym ludziom zdarza³⁴¹”.

wybrzmiewa sakramentalny głos podmiotu odpornego na niepowodzenia i każdy inny rodzaj krzywd. To głos przewyżzonego milczenia, które równie dobrze mogło się zatrzymać na poziomie *aposiopesis*, niedokończonego lub przerwane go toku wypowiedzi⁴². Niczego takiego

³⁹ Tamże, s. 176.

⁴⁰ Tamże, s. 177.

⁴¹ R. JABŁOŃSKA: *Zimno, ciepło...*, s. 141.

⁴² Por. K. SZYMANEK: *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*. Warszawa 2004, s. 35.

w prozie Jabłońskiej nie ma. Umieszczony w wyobraźni podmiotu Holokaust, który skrojono do postaci fotografii albo części marzenia, staje się, z wielu różnych powodów, zdarzeniem, które można pominąć, zafałszować lub zlekceważyć. Jeśli jednak przesunięciu go ze sfery faktów do sfery wspomnień towarzyszyć będzie myśl Lacana o istocie mowy, sen przestanie oznaczać bezwartościową nierzeczywistość i okaże się materiałem równie dobrym dla powieści, co dokument.

Zawroty wspomnień w prozie Anny Frajlich

Rycina, która niszczy

W opowieści W.G. Sebald *Czuje. Zawrót głowy* znajduje się taki oto fragment:

Beyle doznał wielkiego rozczarowania, gdy przed kilku laty przeglądając stare papiery, natknął się na rycinę przedstawiającą *prospetto d'Ivrea* i musiał przyznać w duchu, że jego wspomnienie zasnutego zmierzchem miasta jest jedynie kopią tej ryciny. Toteż, zaleca, nie należy kupować rycin pięknych widoków, oglądanych w podróżach. Albowiem rycina niebawem zajmuje całe miejsce wspomnienia, jakie w sobie nosiliśmy, ba, można wręcz powiedzieć, że je niszczy¹.

Można odnieść wrażenie, że to wszystko, czego nie mówi się w prozie niemieckiego apologety (nie)pamiętania, pojawia się we wspomnieniach Anny Frajlich z cyklu *Laboratorium*. Konkretnie – bożek (jak nazwał go Adam Zagajewski²), w którego stronę wędrowała wyobraźnia autora *Pierścieni Saturna*, u Frajlich tuszuje coś niezapamiętanego; falsyfikuje przeszłość, zatem zapamiętałe kłamie. Przyjmując, że zasadniczą cechą *Laboratorium* pozostaje kopiowanie wspomnień, wolno stwierdzić, iż pisarka odsłania przed odbiorcą istotę zakłamywania minionego, posił-

¹ W.G. SEBALD: *Czuje. Zawrót głowy*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 1998, s. 10.

² A. ZAGAJEWSKI: *Posłowie*. W: W.G. SEBALD: *Czuje. Zawrót głowy...*, s. 191.

kując się tym wszystkim, co w świadomości przeciętnego czytelnika tekstu artystycznego ową przeszłość przedstawia i przywraca – konkretem, szczegółową, lecz nieco chaotyczną (bo udającą wspomnianie) narracją oraz metazwrotami, dzięki którym zwracająca na siebie uwagę, symulowana pamięć w tekście zostaje pokazana wyraźnie. W *Laboratorium* napotkamy zatem zręcznie podrobione wspomnienia, a ich związek z podróżowaniem – wzmocniony analogią do prozy Sebald – okazuje się tym silniejszy, im większy impet w podrabianiu rzeczywistości im zarzucamy.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że dwa zasadnicze przyczółki wyobraźni Sebald obejmują podróżowanie i wspomnienia. Co więcej, to właśnie w jego literaturze krystalizuje się zjawisko, które nazwać by można – pośpiesznie – narracją migracyjną³. Chodzi o schemat wspomnieniowej opowieści osadzającej się wprawdzie w autobiograficznych ramach, ale sfokalizowanej na mówieniu o udręce niepamiętania. U Sebald nie świętuje się bowiem wybuchów pamięci; stracone zachody odpominania brzmią równocześnie wznioślej – naruszając w ten sposób granice estetycznej prawdziwości – i przezorniej. W modelu zamiennym i nie tak solidnym (Frajllich) odnajdziemy natomiast tę samą ramę pamięci, a w niej uroczą ucztę wspomnień, przy których płowieją aktualne zdarzenia. Ale za to, jak podaje autor *Czuje. Zawrót głowy*, powołując się na Stendhala, „nawet gdy człowiek rozporządza bardziej wiernymi wspomnieniami, nie można im zaufać”⁴. Na czym więc polega niszcząca siła ryciny w opowieściach Frajllich i co zastępują zafałszowane wspomnienia?

³ „Już po opublikowaniu książki *Czuje. Zawrót głowy* [Sebald – M.C.] napisał dwie inne, z których zwłaszcza druga, *Emigranci*, poświęcona portretom nieszczęśliwych wygnańców, została bardzo dobrze przyjęta. Temat ten zapowiedziany jest już w naszej książce: Stendhal jest wędrownikiem i wygnańcem. Kafkę spotykamy nie w jego rodzinnej Pradze, tylko we Włoszech, wreszcie dochodzi nas głos narratora do owego wiejskiego lekarza, doktora Rambouska, który przybył do Bawarii z Moraw”. Tamże, s. 189–190.

⁴ W.G. SEBALD: *Czuje. Zawrót głowy...*, s. 9.

To, czego nie ma

Zastanawiającą cechą prozy polsko-żydowskich autorek należących do pierwszego pokolenia Ocalonych (częścią której są utwory Frajlich, Irit Amiel, Renaty Jabłońskiej czy Romy Ligockiej) jest jej pozorna „onieczymowatość”⁵. Narracje, takie jak: *Przed odlotem...*, *Zimno, ciepło* czy *Podwójny krajobraz*⁶, sprawiają wrażenie tekstów przeciętnie i przewidywalnie skomponowanych bynajmniej nie dlatego, że wzięły się ze słabości, z braku pomysłów, ze znużenia; u wymienionych autorek dzieje się inaczej. „Onieczymowatość” ich książek – a zwłaszcza wewnętrzny bezruch zdarzeń – to efekt zastosowania strategii „zastępczego mówienia”, w której chodzi głównie o to, by powiedzieć jak najwięcej, mówiąc niewiele. A przede wszystkim – ażeby nie wypowiedzieć nazwy „Holokaust”. W jakimś sensie unikanie tego terminu, a w konsekwencji narracyjnego dynamitu, jaki poden podłożono, tłumaczą słowa Dominicka LaCapry o Giorgiu Agambenie.

Telos jego narracji sprowadza się do tego, że termin ten jest „niedopuszczalny” i „nigdy nie będziemy się nim posługiwać” [...]. Niedopuszczalny charakter terminu „Holocaust” wywodzi się z jego ambiwalencji jako eufemizmu i sugestii, że wydarzenia, o które chodzi, mogłyby mieć znaczenie święte⁷.

Niemówienie o Holokauście czy też mówienie o wszystkim, tylko nie o Holokauście, w opowieściach chcących zatrzymać się na codzienności i normalności, a zatem na zdarzeniach potraumatycznych, zmusza reto-

⁵ Kobięcych narracji holokaustowo-wojennych dotyczy jedna z części pracy *Wojna i postpamięć* pod redakcją Zbigniewa MAJCHROWSKIEGO i Wojciecha OWCZARSKIEGO (Gdańsk 2011). Znalazły się w niej szkice m.in.: Danuty DĄBROWSKIEJ (*Nie sami swoi. Kobięce doświadczenie końca wojny*, s. 173–185) oraz Aleksandry UBERTOWSKIEJ (*Archeologie pamięci. Współczesne kobiece narracje o wojnie*, s. 187–198).

⁶ R. JABŁOŃSKA: *Przed odlotem. Opowiadania nierealistyczne*. Gołdap 2009; TAŻ: *Zimno, ciepło*. Warszawa 2006; I. AMIEL: *Podwójny krajobraz*. Warszawa 2008.

⁷ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 215.

rykę do wielu ustępstw. W tym do najkosztowniejszego z nich, które nazwę tu „konceptualnym”, mając na uwadze fakt, że pustka po *misterium tremendum* jest niemożliwa do wypełnienia.

Wciąga mnie jaskrawo granatowy wir. Coraz pręcej, aż do utraty świadomości. I nagle świadomość wraca. Za oknem pierwsze odcienie świtu. Uciskiem na serce rzeczywistość dopomina się pełnej uwagi⁸.

Wojna się skończyła! Rosjanie w Berlinie! – wyją gazeciarze, machając płachtami gazet w maju czterdziestego piątego roku. Jaki to cudowny prezent na majowe urodziny Fani. Akurat skończyła czternaście lat. W Częstochowie zbierają się szybko ostatni raz rozbitkowie z Arki Noego. Powinni być szczęśliwi, ale nie są. Dopiero teraz zaczynają sobie zdawać sprawę, że choć przedtem wszyscy byli skazani na śmierć, to teraz skazano na życie tylko tych, co się jej wymigali⁹.

W obu przypadkach mamy do czynienia z akapitami inicjalnymi i informacjami sygnałnymi. Sygnały dochodzą z wnętrza opowieści, gdzie nic już nie ma. Pozostał pusty grób. Informacje o czasie i miejscu akcji, a także o jej bohaterach okazują się dlatego fałszywe, że zastępują informacje inne i daleko ważniejsze, których istoty i statusu ustalić się nie da, a jeśli pozostają one czynne lub szkodliwe dla narracji, to tylko jako symptom pustki; jako fałszywy nawrót wspomnień zdefragmentowanej postpamięci. „Tej pustki, która nie mogąc reprezentować pamięci Shoah, otacza pamięć zastępczą”¹⁰.

Narracje migracyjne polsko-żydowskich autorek pierwszego pokolenia translukują Holokaust poza obszar tekstu, czyniąc z niego niemy (a w języku Jacques’a Derridy wręcz pusty) wariant fabuły. Domyśliśmy się jego istnienia na podstawie nieważności zdarzeń¹¹, która w innym

⁸ R. JABŁOŃSKA: *Zimno, ciepło...*, s. 7.

⁹ I. AMIEL: *Podwójny krajobraz...*, s. 10.

¹⁰ E. REWERS: *Doświadczenie pamięci, doświadczenie pustki*. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 593.

¹¹ W której niektórzy recenzenci – zupełnie niepotrzebnie – próbują dopatrzeć się „magii codzienności”. Por. np. A. PIECH-KLIKOWICZ: *Pod podszewką codzienności* [recenzja z *Laboratorium* Anny Frajlich]. „Nowe Książki” 2011, nr 4, s. 41.

przypadku byłaby nie do pomyślenia; wiele mówiąca wydaje się również bezprzyczynowa depresyjność samego podmiotu. Sprzymierzeńcem wyrażonych oczekiwań pozostaje oczywiście wrażenie, jakoby wszystko inne, a nie Zagłada, tworzyło istotę tekstowej afazji, której zapobiec nie da się inaczej, jak tylko dopuszczając do siebie nieskoszarowane i najbardziej burzliwe wspomnienia. W ten oto sposób zaczynamy rozumieć, dlaczego udające realizm migracyjne narracje, zajęte najczęściej – jak to dzieje się w przypadku bohaterki-narratorki *Laboratorium* – tworzeniem wrażenia normalności wokół siebie (traumy), dopuszczają nawroty i zawroty wspomnień jako coś najzupełniej przypadkowego i spoza porządku logiki. Czytamy u Maurice’a Halbwachsa:

[...] nie ma pamięci, która byłaby możliwa na zewnątrz ram służących ludziom żyjącym w społeczeństwie do ustalania i odnajdywania wspomnień [...]. [Afazjatyk – M.C.] nie może już, w pewnych okolicznościach, utożsamić swojej myśli z myślą innych, ani dojść do rozumienia tej formy przedstawienia społecznego, jaką jest pojęcie, schemat czy symbol pewnego gestu, czy pewnej rzeczy. W pewnych szczególnych punktach kontakt między jego myślą i pamięcią zbiorową jest zerwany¹².

W odzyskiwaniu przez podmiot *Laboratorium* przyjaźni z przeszłości nie ma żadnej konsekwencji: bohaterka żąda jej detalicznego urzeczywistnienia albo udając niepamięć, zastępuje ją – jak w opowiadaniu *Zegarek* – anegdotami przypominającymi odegnane obrazy. W tym sensie utwory z tomu wydanego w 2010 roku mogą być jedynie kolejną, drażniącą brakiem sprytu formą oszukiwania wyobraźni. Założenie, że ruchy wspomnień, a w najlepszym razie tych wspomnień zastygnięcia i застоje, są czym innym niż demonstrowaniem rozpaczliwej estetyki, przynosi jednak daleko korzystniejsze rozpoznanie. Afazja Halbwachsa, otoczona nadzieją jako właściwość pamięci usuwalna i przechodnia, okazuje się anamnezą – beznadziejnym i całkowitym zapomnieniem, autentyczną pustką, którą na wzór opisującego niewyraźność Zagłady terminu technicznego chciałoby się nazywać „nieprzypominalną”.

¹² M. HALBWACHS: *Społeczne ramy pamięci*. Przeł. M. KRÓL. Warszawa 2008, s. 123–124.

Oto pierwszy akapit tytułowego *Laboratorium*, od którego zaczyna się książka Frajllich:

W żaden sposób nie mogę dojrzeć drugiej części zegara. Wychylam się na wszystkie strony, ale tu – u mnie w wagonie – właśnie urywa się okno, a tam, na peronie, stoi słup. Ta część, którą dostrzegam, którą widzę nawet nieźle, jest zupełnie martwa, nie posuwa się po niej żadna wskazówka. I jeżeli tak jest, wiem doskonale – jest już późno. Jest po wpół do... Tylko nie wiem, ile po. Nie jest dobrze, bo jeżeli wskazówki są po tamtej stronie tarczy, a ja po tej stronie mostu, nie mam żadnych szans. Spóźnię się i będę musiała przełknąć cały ten wstyd i upokorzenie, które skuteczniej zżera tkankę śluzową mego żołądka niż cały słoik marynowanej papryki¹³.

W przekonaniu podmiotu – które momentalnie staje się i naszym przekonaniem – istnieją dwie strony świata: „tu – u mnie”, czyli „część, którą dostrzegam, którą widzę nawet nieźle” (jest ona jednak „martwa”), i „tam” (gdzie rozgrywają się wydarzenia, do których nie chcemy pojąć dostępu). W martwej części czas nie płynie. Ale to na niej desperacko zależy podmiotowi; to tutaj doznać może on wstydu za spóźnienie i goryczy jeszcze wstrętniejszej niż smak marynaty ze słoika papryki. Dostępu do „tam” podmiot mieć już nie chce, korzysta więc z separacyjnych metafor, które stają się jednocześnie metaforami jego mobilności¹⁴: wagonu, pociągu, dworca i zegara umieszczonego na peronie. Doświadczenia, od którego podmiot ucieka (migruje), już bowiem nie ma. Pozostał po nim lęk – sterowany afekt, od którego dałoby się uwolnić; w narracji jest on jednak nieoczywisty i nienazwany, dlatego trudno zapisać mu jakąkolwiek terapię. Migracja donikąd, którą Ewa Rewers nazwała „autobiograficzną anamnezą”, u Frajllich odbywa się oczywiście również na poziomie języka, gdzie:

[...] nie jest [...] ścieżką prowadzącą ku przeszłym zdarzeniom, lecz ku tekstom pojawiającym się w różnym czasie, obrazom, dźwiękom, fo-

¹³ A. FRAJLICH: *Laboratorium*. Szczecin 2010, s. 7.

¹⁴ Por. J. URRY: *Socjologia mobilności*. Przeł. J. STAWIŃSKI. Warszawa 2009, s. 38–74.

tografiom i miejscom. Przybiera postać hipertekstu raczej niż wyprawy pamięci ku źródłowemu doświadczeniu, które zostało zapomniane i przez re-prezentacje powinno zostać wydobyte z zapomnienia¹⁵.

Frajlich czyni ze wspomnianego zalecenia użytek dwojaki: zapełnia pustkę metaforami ruchu, mobilności, migracji i podróży, usiłując zbudować niezależną i radosną narrację intelektualną w rodzaju *campus story* w opowiadaniu *Pomiędzy Rosją a Niemcami. W Laboratorium czy w Dorosnąć do dzieciństwa* – tworzy efekt grzęźnięcia języka w niejasnej płątaniu wspomnień. I właśnie wówczas, gdy zdawałoby się, że autorka tomiku *Znów szuka mnie wiatr* odsloni dramat pustki po usuniętym doświadczeniu i przyzna mu prawa ćmiącego bólu fantomowego, Frajlich konstruuje niepotrzebną oniriadę. Jak gdyby wzbraniając się przed demonstracją niczego, święcie przekonana, że postschulzowski język odpowie na posttraumatyczne wołanie narracji lepiej niż retoryczne wzruszenie ramionami.

Podróże korporalne i wirtualne

Doświadczenie dworca kolejowego w prozie Sebalda to doświadczenie cienia („Już wpadaliśmy w ciemność dworca i zmienialiśmy się w cienie”¹⁶); peron wiąże się z kolei z samotnością i paniką¹⁷. Za to pozycja pasażera daje podmiotowi gwarancję przebywania w świecie rzeczy, z perspektywy którego mijające (metafora pociągu) nie ma szans z ulotnym zdarzeniem. Siedząc w pociągu, bohater-narrator *Czuje. Zawrót głowy* zastanawia się:

¹⁵ E. REWERS: *Pustka i forma*. W: *Pamięć Shoah...*, s. 597–598.

¹⁶ W.G. SEBALD: *Czuje. Zawrót głowy...*, s. 79.

¹⁷ Na pierwszej stronie powieści *Austerlitz* bohater-narrator zwierza się z wrażén wielokrotnego podróżowania między Anglią a Belgią: „[...] gdy pociąg powoli wtaczał się ozdobionym z obu stron dziwaczными spiczastymi wieżyczkami wiaduktem do ciemnej hali dworcowej, ogarnęło mnie przykre uczucie”. W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2007, s. 5.

Jaki związek zachodzi [...] między tymi dwiema pięknymi czytelniczkami a kolosalną, przewyższającą wszystko, co do tej pory znano w Europie, konstrukcją tego budynku dworcowego z 1932 roku, między tak zwanymi kamiennymi świadectwami przeszłości a tym, co jako niewyraźna tęsknota pełni się poprzez nasze ciała, aby zaludnić piachy i zalane pola przyszłości¹⁸.

W *Laboratorium* nie spotyka się pięknych czytelniczek. Jest za to wiele pociągów (metafor mobilności)¹⁹. „Miała zawroty głowy i w metrze czuła się niepewnie. Niepewnie czuła się jeszcze na własnej po-

¹⁸ W.G. SEBALD: *Czuje. Zawrót głowy...*, s. 79–80.

¹⁹ O motywie pociągu w *nożyku profesora* Tadeusza Różewicza i jego związkach z Zagładą pisała Aleksandra Ubertowska: „[...] status ontologiczny obrazu pociągu jest uwikłany w wieloznacznościach. Pociąg bywa po prostu środkiem komunikacyjnym (bohater liryczny jedzie nim do Berlina), eksponatem muzealnym (nawiązania do muzeów sztuki współczesnej, umieszczanych w budynkach dworców, jak Hamburger Bahnhof w Berlinie), jest również wehikułem intertekstualności, za którego pomocą autor przywołuje literackie leśne pejzaże Przybosa i Dantego («w głąb lasu»), a także czasoprzestrzenną figurę Norwida. Motyw pociągu zostaje wreszcie wprzęgnięty w dyskurs prowadzony wokół tematu Zagłady, okazuje się jej symbolicznym rekwizytem, wykorzystywanym w kilku wariantach. Pociągiem towarowym odbywały swoją ostatnią podróż ofiary obozów Zagłady (warto przypomnieć, że wagon towarowy jest jednym z centralnych obrazów ikonografii Holocaustu), pociągiem wywożono z Budapesztu sztaby żydowskiego złota, złożone potem w szwajcarskich bankach”. A. UBERTOWSKA: *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, s. 63. Na temat pociągów śmierci i Dworca Gdańskiego jako ważnej części topiki Holocaustu pisze Sławomir Buryła w szkicu *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*: „Do najtrwalszych, najmocniej związanych z Shoah toposów należą POCIĄGI ŚMIERCI”. Jako przykłady uczoney podaje wiersze: *Lokomotywa* Stanisława Wygodzkiego, *Jeszcze* Wisławy Szymborskiej (z tomu *Wołanie do Yeti*) oraz opowiadanie Irit Amiel *Pożegnanie martwej klasy*, a także prozę m.in.: Wygodzkiego, Krystyny Żywulskiej, Władysława Terleckiego, Mieczysławy Buczkówny, Alfreda Łosowskiego, Zygmunta Haupta, Anny Kamińskiej i Tadeusza Borowskiego. „Pociąg – pisze dalej Buryła – będący synonimem żydowskiej gehenny w czasie wojny, nie tylko w tekstach literackich, ale też w ikonografii – stanowi wymowne połączenie techniki i barbarzyństwa cechujące »epokę pieców«. Jest idealnym skrótem baumanowskiej idei cywilizacji w służbie zbrodni”. S. BURYŁA: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie* [maszynopis]. Por. również: W. TOMASIK: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007.

duście²⁰ – mówi się o podmiocie *Pasków*. W *Traktacie o czasie* ślepa uliczka „niedaleko miejsca, gdzie pięć pociągów z hukiem pruje brzuch tego giganta”²¹, niczym za dotknięciem różdżki autora *Ulicy Krokodyli* upodabnia się do obozowej rampy. Natomiast centralna przestrzeń poświęconego pamięci Staśka Elsztajna *Pożegnania* to oczywiście Dworzec Gdański („Było nawet wino domowej roboty – dostaliśmy po szklaneczce. Staliśmy wszyscy razem, a Stasiak przybiegał do nas raz po raz”²² – powie bohaterka w imieniu żegnających Elsztajna przyjaciół).

Figura pociągu, pozostająca w mniej dramatycznych okolicznościach częścią podróży ciała (za Johnem Urrym: podróży korporalnych²³), w tym wypadku, podobnie jak inne tropy podróżnicze, osłania jedynie pustkę po traumie. A jeśli osłania, to pustki nie zatrzymuje – jak chciała Ewa Rewers, wybierająca etyczny wariant prezentacji²⁴. Metafora kolei, przewyższająca częstotliwością wszystkie inne, w *Laboratorium* ściąga zatem uwagę odbiorcy nie tylko w stronę migracji, czyniąc ze zbioru osobliwie literacką wykładnię podróżowania. Rozbudowany system przyspieszonej cyrkulacji, którego częścią pozostaje jazda pociągiem, określa przede wszystkim wartość migranckiego ciała, które

przypomina bezimienną paczkę mięsa, przerzucaną z miejsca na miejsce, podobnie jak inne towary. Taka przemożna technologia kolei wymyka się kontroli człowieka. Zdaniem Heideggera to raczej sama ta maszynieria „wprowadza szczególną postać dominacji [...], szczególnie rodzaj dyscypliny i wyjątkowy rodzaj podboju” ludzi²⁵.

²⁰ A. FRAJLICH: *Laboratorium...*, s. 57.

²¹ Tamże, s. 61.

²² Tamże, s. 39.

²³ J. URRY: *Socjologia mobilności...*, s. 75–112. Na temat podróży i jej związków z topiką Holokaustu por. A. UBERTOWSKA: *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza...*, s. 66–70. Badaczka nazywa szczególnie rodzaj retorycznej pustki, wiążącej się tematycznie w *nożyku profesora Różewicza* z obrazami podróży i pociągów, „pustką reprezentacji”.

²⁴ Przypomnę: „[...] najbardziej etycznie uzasadnione i estetycznie poruszające wydają mi się próby zatrzymania pustki, jako stanu świadomości po Shoah, a więc prezentacji tej pustki raczej niż jej reprezentacji”. E. REWERS: *Pustka i forma...*, s. 597.

²⁵ J. URRY: *Socjologia mobilności...*, s. 86.

Obraz „zapakowanego” podmiotu, będącego częścią dyskursu korporalno-towarowego, kojarzy się raczej z Zagładą – rozpatrywaną w kategoriach traumy – niż z emigracją pomarcową. A przecież falsyfikowanie wspomnień ma w tej prozie jeszcze i takie źródło.

Topos Dworca Gdańskiego został w prozie polskiej otoczony zastanawiającą tajemnicą²⁶. *Pożegnanie* Anny Frajllich jednak ją demaskuje, po pierwsze, odsłaniając demagogię mętnych środków stylistycznego zacierania rzeczywistości (autorka przedstawia emigrację po marcu 1968 roku jak przyjemną, szkolną wycieczkę), po drugie, za pomocą tej samej techniki, usuwając jedną traumę (Marzec '68) w cień drugiej (Zagładą). I tak oto pomarcowa emigracja jako najważniejsza forma podróży w tomie *Laboratorium* zamienia się w Wielką Emigrację, zatem coś ważnego i wzniosłego, zrozumiałego, czytelnego i poddającego się symbolizacji. Nie jest to – przynajmniej – rozwiązanie równie intrygujące jak symulacja traumy²⁷.

Między łyżką zupy a Świętem Dziękczynienia

W kilku miejscach *Laboratorium* przypomina powieść środowiskową. Akcja niektórych scen z dużych przestrzeni miejskich i tranzytowych przenosi się wówczas do sal uniwersyteckich oraz szpitalnych,

²⁶ Por. na ten temat np. H. DASKO: *Dworzec Gdański*. Kraków 2008. „Atmosfera poprzedzająca exodus, jak też miejsce, skąd odjeżdżali żydowscy uchodźcy w Marcu '68 (dworzec znajdował się w bezpośrednim sąsiedztwie Umschlagplatzu, z którego w czasie okupacji odprawiane były transporty do Treblinki) nieuchronnie przywodziły na myśl zdarzenia sprzed dwudziestu kilku lat. Odniesienia do Shoah znajdziemy w *Memorbuch*u Grynberga, *Nie kocha się pomników* Niny Krasov oraz Szymona Szechtera, *Nawróceniu* Andrzeja Kuśniewicza. Najbardziej wymowny przy szukaniu analogii z Zagładą jest fragment z *Westernu* Józefa Hena”. S. BURYŁA: *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie...* Zob. również: A. LATOCHA: *Pasażerowie pociągu. Doświadczenie wygnania w świadectwach żydowskich emigrantów po Marcu '68*. W: *Trauma, pamięć, wyobraźnia*. Red. Z. PODNIESIŃSKA, J. WRÓBEL. Kraków 2011, s. 187–199.

²⁷ Por. na ten temat: D. LACAPRA: *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy*. W: TENŻE: *Historia w okresie przejściowym...*, s. 139–184.

gdzie rozmowy prowadzi się na zupełnie innym poziomie, skoczniej, żwawiej i w kilku językach naraz. Wielokulturowym tygłem jest tam przede wszystkim tytułowe laboratorium – jedna z niewielu jawnie autobiograficznych figur, odsyłająca do laboratorium epidemiologicznego nowojorskiego Centrum Krwiodawstwa (Kimbell Research Institute), w którym w latach 1971–1975 pracowała pisarka. „Prowadzę ostatnio »baseline« i »Chinese Studies«. Izaak oddał mi to wspaniałomyślnie”²⁸; „Ciągle nie ufam sobie samej, szczególnie jeśli chodzi o chińskie nazwiska”²⁹; „Kiedy jesteśmy sami, rozmawiamy po polsku i czasem szefowi wymyka się jakiś rusycyzm”³⁰; „Jeden z dyrektorów, Czech z pochodzenia, zatrudnił wielu najświeższych emigrantów politycznych, tych z 68”³¹.

We wzorcową narrację migracyjną, słowem niezdradzającą prawdziwych (czyli twardych, dramatycznych i zawikłanych) przyczyn wyjazdu z Polski bohaterki-narratorki, układa się również wspomniane opowiadanie *Pomiędzy Rosją a Niemcami*. Gdyby Frajlich uczyniła je ośrodkiem zbioru, uzyskałaby jeszcze większy efekt fałszowania pamięci. Bohaterką jest tu więc wykładowczyni Uniwersytetu Columbia w Nowym Jorku, prowadząca na tamtejszej slawistyce lektorat z języka polskiego. Uczestniczą w nim Rosjanka i Niemka. Tematem pierwszej, swobodnej części narracji pozostają ich przygody językowe. Wehikułem znaczeń uczyniła natomiast narratorka *Hymn o łyżce zupy* Józefa Wittlina, który jedna z jej wcześniejszych studentek, urodzona w Ameryce Polka, odczytała podczas rodzinnej kolacji w Dzień Dziękczynienia. Odtąd lektorka czytuje go regularnie ze studentami przed trzecim czwartkiem listopada.

Opowiadanie sprawia wrażenie nieukończonego: zdarzenia językowe, poświęcone nauce wymowy, zajmują w nim więcej miejsca niż osobiste wspomnienie wojny polsko-ukraińskiej, zasadniczego powodu napisania przez autora *Soli ziemi* wspomnianego hymnu. Tuż po tym, gdy jedna ze studentek mówi do prowadzącej zajęcia: „Pani jest między Rosją

²⁸ A. FRAJLICH: *Laboratorium...*, s. 11.

²⁹ Tamże, s. 12.

³⁰ Tamże, s. 14.

³¹ Tamże, s. 29.

a Niemcami³², mając na uwadze swoją i koleżanki tożsamość wybitą w paszporcie, kobieta obraca się w tył i w dziwnie bezpośredni sposób dopowiada:

Właśnie wówczas wrócił do Lwowa z frontu mój dziadek, a moja babcia umierała na chorobę głodową. Z powodu zamieszek, żołąd dziadka nie dochodził od jakiegoś czasu do rodziny, a babcia musiała wykarmić kilkoro dzieci. Podobno mówiono, że trochę mleka mogłoby ją jeszcze uratować, ale w tej krwawej zawierusze nie można było dostać mleka³³.

Tak właśnie działa zamaskowana symulacja wspomnień w prozie Frajlich. Niszczącą siłą ryciny okazuje się przeszłość, która niczym kwaśna treść żołądka w schorzeniu nazywanym refluks cofa się ku powierzchni (zamiast w głąb), a zwracając, zwraca to wszystko, co do terażniejszości już nie należy, osobliwie spreparowane, złagodzone, ale wciąż piekielnie piekące.

Kiedy przeszłość przeżywa się ponownie w sposób niekontrolowany – tłumaczy LaCapra – wydaje się, jakby między nią a terażniejszością nie było żadnej różnicy. Bez względu na to, czy przeszłość jest odgrywana, czy powtarzana z całą dosłownością [...], doświadcza się jej tak, jakby się tam znowu było, ponownie przeżywając to wydarzenie, a odległość między tu i tam, wtedy i teraz – znika³⁴.

W opowiadaniach Frajlich ów dystans nie tylko nie znika, ale jeszcze zostaje umocniony dzięki specjalnym figurom retorycznym. Szczególnie dzięki obrazom bram, mostów, torów kolejowych, a zwłaszcza dworców. Migrujące wspomnienia są właśnie dlatego emigrantami, że autorka nie wkleja ich w fakturę tekstu, usiłując zmylić odbiorcę „temporalnym cocktailem”. Frajlich przyrzadziła literacko migrującą wersję zapamiętywania, która – gdyby pozbawić ją tropów emigracyjnych,

³² Tamże, s. 61.

³³ Tamże, s. 66–67.

³⁴ D. LACAPRA: *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy...*, s. 156.

podróżniczych czy zwłaszcza diasporowych – byłaby kolejną kalką muzealnego świadectwa wygnania.

Laboratorium Anny Frajlích jest opowieścią o podróżach w najbardziej oczywistym znaczeniu. Zgłaszają gotowość do podróżowania zarówno podmioty uwięzione w uczuciach („Nazajutrz spotkała się z nim na dwie godziny w tamtym mieszkaniu. Dwie godziny miłości na miesiące czekania. Po to poleciała z Nowego Jorku do Moskwy”³⁵), jak i więźniowie własnych ambicji (o Sołżenicynie: „W 39. był jeszcze w Pizie na studiach medycznych, a w 46. kontynuował już medycynę w Tomsku. Które to już dla niego wygnanie?”³⁶). Należy wspomnieć o ważnym dla Frajlích kobiecym nomadyzmie³⁷. Jej bohaterka to znająca przynajmniej cztery języki migrantka, intelektualne wcielenie nomadki, cytująca *Pieśni Bilitis* – kolejny hipertekst – sławistka, która rozmawia z eseistyczną lekkością Michała Pawła Markowskiego o zmiękczeniach i ubezdźwięznieniach w języku rosyjskim oraz *Hymnie o łyżce zupy*; entuzjastka samolotów oraz kolei żelaznej; bywalczyni kongresów dla pisarzy i konferencji naukowych; ale również emigrantka, autentyczna przedstawicielka koczowniczego plemienia („Byliśmy już bardzo porzruci ci po świecie”³⁸ – powie o ocalonych z Zagłady rówieśnikach) oraz admiratorka fałszywych wspomnień. Jej migracje – podobnie jak teksty Frajlích – tworzą „swoiste laboratoria doświadczeń zbliżających nas do pustki po Shoah, [jednak – M.C.] pomimo wszelkich cech fizykalno-technicznych nie mogą uchodzić za jedyną prawdziwą przestrzeń”³⁹. W znaczeniu czysto narracyjnym Frajlích nie reprodukuje popularnej, kompensacyjnej matrycy migracyjnej: jej bohaterka forsuje wszystkie trzy parametry (geografię skali, społeczne umiejscowienie i geometrię władzy⁴⁰) używane w badaniach nad migracjami kobiet, ponieważ prze-

³⁵ A. FRAJLICH: *Laboratorium...*, s. 10–11.

³⁶ Tamże, s. 28.

³⁷ Tak jak rozumie go Rosi BRAIDOTTI w pracy *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym* (Przeł. A. DERRA. Warszawa 2009).

³⁸ A. FRAJLICH: *Laboratorium...*, s. 40.

³⁹ E. REWERS: *Doświadczenie pamięci, doświadczenie pustki...*, s. 591.

⁴⁰ Por. *Migracje kobiet. Przypadek Polski*. Red. M. KINDLER, J. NAPIERAŁA. Warszawa 2010, s. 20.

kracza skalę i umiejscowienie, i pozostaje obojętna wobec zagadnienia władzy. Udaje się jej natomiast podjąć pracę w tzw. swoim zawodzie (filologa) i uniknąć konsekwencji działania innego parametru migracyjnego, popularnie nazywanego *deskilling* (wedle którego migrantki rzadziej niż mężczyźni pracują w wyuczonych zawodach⁴¹).

⁴¹ Tamże, s. 13.

Retoryka Zagłady

Mistrzowie turnikietu (Paweł Łoziński, Mikołaj Łoziński i Janusz Głowacki)

W ten sposób ustanawia się tu ciekawy turnikiet: fałszywa fikcja, która w gruncie rzeczy jest historią prawdziwego życia, tekst, który przez sam ruch pisania błyskawicznie usuwa się z porządku rzeczywistości¹.

O metonimii i metaforze od nowa

Według Franka Ankersmita, rozróżnienie metonimii i metafory wynika z charakteru przedstawionego świata: w niektórych przypadkach metafora reprezentuje zjawiska doniosłe, metonimia – rzeczy błahe; metafora lubi trafiać w sedno sprawy, metonimia zysk czerpie z pomyłki i chętniej „zsuwa się” ze szczytu znaczenia w rejony, gdzie metafora nie odważyłaby się zajrzeć². Dodatkowo, przenośnią Agniesz Heller nazywa stosunek Auschwitz do totalitaryzmu³. Z ryzykownego porównania, ja-

¹ S. DOUBROVSKY: *Autobiografia/prawda/psychoanaliza*. Przeł. A. TURCZYN. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 196.

² Por. F. ANKERSMIT: *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*. W: TENŻE: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Przeł. A. AJSCHTET, P. AMBROŻY, J. BENEDYKTOWICZ, E. DOMAŃSKA, A. KUBIS, M. PIOTROWSKI, J. REGULSKA, S. SIKORA, T. SIKORA, M. ZAPĘDOWSKA. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, s. 406.

³ „Totalitaryzm wywodzi się z nowoczesności, zaś Auschwitz jest jego metaforą ponadhistoryczną (bo ponadrealną)”. Á. HELLER, F. FEHÉR: *Czy możliwa jest poezja po Shoah? W: Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 481.

kie tworzy uczona, wynika istota jej myślenia o Holokauście jako zdarzeniu, którego – wbrew dziejowej konieczności – nie chce przechowywać pamięć. Jednak z niechęcią, przekonuje Heller, nie należy prowadzić wojny. Warto niechęć podtrzymać w formie korzystnej także dla nas: na przykład akceptowanych wspomnień zamiast niemożliwych faktów. W rozważaniach Heller powtarza się też, i to dość często, pewien typ usprawiedliwienia dla kłopotów pamięci. Posłużmy się fragmentem szkicu *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*⁴:

Nie można autentycznie pamiętać rzeczy nieznośnych, pozbawionych sensu, nie ginąc od tego. Możliwe są jednak zbliżenia, przede wszystkim, gdy uzyska się świadomość, że pamiętać autentycznie znaczy: umrzeć. Tymczasem od Holocaustu minęło ponad pięćdziesiąt lat...⁵.

Heller rozumie, iż wspomnianie przeszłości prawie nigdy nie układa się w powieść realistyczną, ponieważ niemal natychmiast staje się ono metaforą. Każde dramatyczne zdarzenie można umieścić wewnątrz innego zdarzenia, powodując, że historia, zamiast być linearnym dokumentem, staje się wielokondygnacyjną budowlą złożoną z pięter przenośni. O metaforze mówić należy także z innego powodu: jest ona czymś w rodzaju kopii przeszłości, ponieważ wydarzenie, które od dawna nie istnieje, dziś może się przejawiać jedynie w niedosłownych obrazach. „Kiedy po prostu wymawiamy słowo »Holocaust«, przywołujemy metaforę znacznie bardziej straszliwą, niż zdołaby ją przywołać jakiegokolwiek opowieści, tragedie, poematy, malarstwo czy muzyka temu poświęcone”⁶. Heller myśli następująco: wśród przeszłych zdarzeń, których przebiegu nie trzeba rozwijać, aby przypomnieć odbiorcy ich znaczenie, Zagłada zajmuje najbardziej wyjątkowe miejsce. Wystarczy wypowiedzieć tylko jej nazwę, aby wspomnieniowa treść rozwinęła się sama. Metafora Holocaustu ma zatem iście magiczną strukturę i aktywizuje się (rozwija) na naszych oczach. Podobnie działa metafora Jedwabne-

⁴ Á. HELLER: *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*. Przeł. A. KOPACKI. „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52–53, s. 21–27.

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ Á. HELLER, F. FEHÉR: *Czy możliwa jest poezja po Shoah?...*, s. 480.

go, odsyłająca do zdarzeń z 1941 roku, ujawnionych później przez Jana Tomasza Grossa w książce *Sąsiedzi*. Dlatego dzieła sztuki nawiązujące do zdarzeń Zagłady nie mogą być po prostu metaforami. Muszą pełnić funkcję kopii metafory („metafory grozy”⁷). Czym wobec nich jednak będzie metonimia? Bledszą kopią? Karykaturą?

Dwie opowieści o Zagładzie, napisane i sfilmowane przez braci Pawła i Mikołaja Łozińskich, dość dobrze pokazują rzeczywistą różnicę między metonimią a metaforą. *Miejsce urodzenia* i *Książka* pozostają bowiem dwiema niezależnymi historiami, posiadającymi odrębną wartość i inny przekaz oraz, przypadkowo, spokrewnionych autorów z identycznym nazwiskiem. Żydowskie korzenie ojca obu braci, Marcela Łozińskiego, nie pozostawiają złudzeń: rodzinna opowieść o Zagładzie chce dojść do głosu i opowiedzieć się sama.

Wyjątkową cechą *Miejsca urodzenia* jest dosłowność i bezpośredniość opowiedzianej w filmie historii. Przywozi ją do Radoszyny ze Stanów Zjednoczonych główny bohater, Henryk Grynberg. Na naszych oczach wizyta w rodzinnych stronach zamienia się w prywatne śledztwo, które doprowadza autora *Uchodźców* do miejsca zagłady ojca, zabitego przez sąsiadów. W obecności pisarza miejscowi manifestują swoją ignorancję, serdeczność, bezwstyd, agresję i niezadawnione pretensje. Obecność Grynberga budzi w nich uśpione lęki i doprowadza do inscenizacji zbrodni, której przebieg próbuje zrozumieć bohater. Jednocześnie obu akcji – retrospektywnej, związanej z zabójstwem Abrama Grynberga, i teraźniejszej, połączonej z nagonką miejscowych na jego syna – Łoziński zręcznie podchwytuje i doprowadza eksperyment do momentu, w którym odbiorcy trudno jest uwierzyć w to, co widzi. A widzi, jak pisarz wydobywa z radoszynian nazwisko zbrodniarza oraz opis egzekucji, a później własnoręcznie wyjmuje z odnalezionego grobu czaszkę ojca. Efekt tej deziluzji jest przejmujący: z jednej strony reżyser dokumentu wraz z Grynbergiem próbuje zaaranżować widowisko, z drugiej – o niczym takim jak teatr nie może być tu mowy. Obu im zatem udaje się złożyć świadectwo (w postaci autentyku) i dodatkowo je sfilmować, ponieważ ważne dla Łozińskiego i Grynberga pozostają dystynktywne

⁷ Tamże.

cechy dokumentu, w tym zwłaszcza rola, jaką przewidziano w nim dla świadka. Przypomina ją Henryk Grynberg w rozmowie z synem jednym z zabójców:

Chodzi o to, że pański ojciec znał mojego ojca i ja się chciałem dowiedzieć, co się stało z moją rodziną i z moim ojcem. Myśmy przyszli do pańskiego ojca poprosić go, żeby nam opowiedział [...]. Ojciec [mężczyzny, z którym rozmawia Grynberg – M.C.] jest świadkiem⁸.

Operujący podwójną czasową perspektywą Łoziński tworzy jakoś różniącą się pod wieloma względami od oszczędnego przekazu. Dzięki licznym analogiom, jakie buduje między losem wojennym i powojennym swojego bohatera, mającym postać skróconego, ale dopieszczanego stylistycznie obrazu siarczystej zimy, przez którą musi się jeszcze raz przedrzeć ocalały, otrzymujemy zapewnienie, iż *Miejsce urodzenia* to coś więcej niż świadectwo. W obrębie tego, o czym świadczyć nie może, czyli wewnątrz historii Zagłady, Łoziński próbuje wyartykułować jedynie ludzką pamięć, zawodną, zakłamaną i afektywną. Innego rodzaju świadectwo tworzy afekt odkrywającego prawdę Grynberga. Istotą filmu nie jest rozłączać, ale łączyć oba przekazy. Najlepiej udaje się to wówczas, gdy w obrazie spotkań Grynberga z mieszkańcami Radoszyny zauważamy ten sam rodzaj metafory, o jakim wspomina Shosana Felman w komentarzu do *Shoah* Claude'a Lanzmanna. Nazywa ją „metaforą śpiewu”, czyli zjawiskiem z pogranicza słów, pomruków, pisma i milczenia⁹.

Podstawową trudnością w zrozumieniu *Miejsca urodzenia* wydaje się irytująca dosłowność jego języka. Bohaterowie płaczą się i gubią we wspomnieniach, natomiast słuchający ich Grynberg cierpliwie wycofu-

⁸ *Miejsce urodzenia*. [Film dokumentalny]. Reż. i scen. P. ŁOZIŃSKI. Zdj. A. REINHART. Polska 1992. Dostępne także w Internecie: <http://www.youtube.com/watch?v=0E-i22ifEGI> [data dostępu: 5.08.2012].

⁹ S. FELMAN: *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's "Shoah"*. In: S. FELMAN, D. LAUB: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York–London 1992. Podają za: G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. (*Homo sacer III*). Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 35.

je głos i zamiast protestować, czeka. W zamian otrzymuje odwrócony wzrok, antysemickie obelgi, fałszywe usprawiedliwienia, cofnięty krok, zamknięte drzwi, grzecznościowy uśmiech i szereg innych reakcji ciała wystawianego na próbę prawdy. Trudno ją dosłownie przyjąć. Dlatego film Pawła Łozińskiego, sprawiający wrażenie narracji, która nie ma nic wspólnego z retoryką, nie istnieje jako nie-metafora. Jest metaforą polityczną i postulatyczną, czyli taką, która oprócz wystawienia prawdziwego świadectwa protestuje przeciw złu z przyszłości. „Gdybyśmy w każdej naszej myśli i w każdym naszym działaniu nie mieli oczu utkwionych w Metaforę, nie mielibyśmy prawa żyć”¹⁰.

Mikołaj Łoziński opisuje zdarzenia z życia swojej rodziny siedemdziesiąt lat po Holokauście. Nie ma w jego działaniach śladów wielkiej inicjatywy. Krój przedstawianej rzeczywistości ma skromne rozmiary metonimii – historie z *Książki* są bardziej uwikłane w codzienność, zwyczajne i trochę jeszcze dziecinne. Wynika z nich również prawidłowość, której Łoziński nie wyartykułował wyraźnie w *Reisefieber*¹¹: że trudno będzie mu przeinstalować wyobraźnię swojego narratora i wydobyć ją ze wspomnień o rodzinie, aby stworzyć własne i niezależne artystyczne pole. Mikołaj Łoziński demonstrowa więc samowystarczalność swoich pomysłów. Zamiast wehikułu opowieści – a taką możliwość daje zogniskowanie ak-

¹⁰ Á. HELLER, F. FEHÉR: *Czy możliwa jest poezja po Shoah?...*, s. 483. Zupełnie inaczej widzi film Łozińskiego Jan Darowski. Jego zdaniem, antysemityzm Polaków został tu wyolbrzymiony. Widać to w przemyśle rozrywkowym, w którym stosunkowo wysoką cenę osiągnął w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku „Holokaust bez Niemców”. „Niemcy zaś – pisze Darowski – jak gdyby zniknęli z Holokaustu. Najpierw było ich pełno i tylko o nich, aż zaczęli Żydom płacić regularnie. A gdy zaczęli, to i zaczęli też znikać z Holokaustu. Miliardy musi to kosztować, ale cóż, opłaca się. Mamy w zachodniej prasie i na ekranach już tylko niemieckich zbawców Żydów na tle antysemickiej Polski. *Arka Schindlera* [Darowski nazywa w ten sposób film *Lista Schindlera* w reżyserii Stevena Spielberga – M.C.], z taką zbawicielską fabułą, zbija tu obecnie Spielbergowi fortunę pieniężną, a komuś innemu polityczną i spłaca tamte marki”. Fragment wypowiedzi Jana Darowskiego pochodzi z *Post scriptum*. „*Gniazdo rodzinne*” w *Polsce* i „*Gniazdo terrorystów*” w *Hebronie*. Artykuł jest fragmentem notatnika pisarza, pochodzi z marca 1994 roku i stanowi część niepublikowanej książki Jana Darowskiego *Droga na Evian i dalej*. Jej fragment cytuję dzięki życzliwości Profesora Mariana Kisiele, który złożył rękopis w Archiwum Emigracji w Uniwersytecie Rzeszowskim.

¹¹ M. ŁOZIŃSKI: *Reisefieber*. Kraków 2006.

cji na jakiejś ważnej postaci – wykorzystuje drobne przedmioty: klucze, okulary, ekspres do kawy. W miejscu sąsiedzkich gawęd pojawiają się rozmowy rodzeństwa albo dialogi, jakie prowadzi narrator z uczestnikami zdarzeń, na przykład z żoną dziadka, matką i ojcem. Bardziej czytelnym niż w *Miejscu urodzenia* wydaje mi się też zamysł narratora, w którym chodzi głównie o to, aby prześwietlić pamięć swoją i krewnych, a rozmowy ułożyć w wyraźnie prowadzone linie i uczynić później z *Książki* album z rodzinnymi fotografiami. Nie ma to być biedermeierowska pamiątka. Prowadząc fabułę wąskimi i ciemnymi ścieżkami, autor *Reisefieber* osiąga znacznie więcej niż jakikolwiek kronikarz sławnej rodziny, a zwłaszcza – odcinające kupony od ich sukcesów dziecko sławnych rodziców. Sądzę, że autofikcja Łozińskiego spełnia nieoczekiwane trudne wymagania, jakie stawia przed powieścią *Flis* – i każdą inną prozą autobiograficzną – Serge Doubrovsky. Są nimi: ryzykownie zagięta linia życia, uroda fikcji, miękkość faktów oraz lekceważący stosunek piszącego do wszelkich struktur i gatunkowych formularzy. Widziana z perspektywy domniemanych zdarzeń *Książka* wydaje się irytująco-narcystycznym pamiętnikiem niesamodzielnego artysty. Jej czytelnik długo zastanawia się nad pytaniem, dlaczego syn znanego reżysera filmów Marcela Łozińskiego nie odwołuje się do innego materiału biograficznego niż własność matki i ojca. Co wtedy dzieje się z ważną właściwością autofikcji, jaką jest przeciętność świata przedstawionego, która potrafi uczynić ze zwykłego bohatera niezwykle człowieka (i na odwrót)?

Fikcja jest więc tutaj wybiegiem: skoro jako „człowiek przeciętny” nie zasługuję na bycie jednym z tych, którzy mają prawo do pisania autobiografii, to aby zainteresować czytelnika, muszę podstępem moje realne życie opowiadać mu w bardziej olśniewających formach, jakbym opisywał wymyśloną postać. Przeciętni nie mają prawa do historii, ale mają prawo do tworzenia powieści¹².

Życie swoich rodziców Łoziński opowiada – do pewnego stopnia – korzystając z podstępu. Odczuwamy go zwłaszcza wtedy, gdy postaciami głównymi czyni autor ojca i żonę dziadka.

¹² S. DOUBROVSKY: *Autobiografia/prawda/psychoanaliza...*, s. 196.

Nie jest łatwo porozmawiać z nią po dwudziestu trzech latach i dziewięciu sygnałach. Wciąż czekam, aż powie halo – tysiąc trzysta kilometrów stąd [...]. – Zgubił pan tu coś? – poznaję jej twardy akcent. – Trzecią babcię¹³.

Trudniej zrozumieć sceny takie, jak ta, gdzie bohaterowie (tu: ojciec narratora) narzucają się ze swoimi sprawami, przejmując władzę nad światem przedstawionym w zasadzie bez walki i w atmosferze ulgi wytworzonej przez narrację:

– Synku, ta scena mojej dzisiejszej awantury w salonie komórkowym byłaby nawet ciekawa do opisanie [...]. Ale jednocześnie pokazywałoby, do czego zdolny jest człowiek, żeby dostać nową komórkę¹⁴.

Nierówny układ sił, zdyskredytowany w końcu przez narratora, doprowadza również do zmian w świecie bohaterów: z domeny ojca przenosimy się do świata matki. Wspomniana nierówność nie jest, rzecz jasna, zaletą ideową prozy Łozińskiego. Natomiast odgrywa szczególną rolę, gdy przyjrzymy się *Książce* jako autofikcji:

Jeśli bowiem zaniechać dyskursu chronologiczno-logicznego na korzyść poetyckiej dywagacji, na korzyść włóczęgi, gdzie słowa mają pierwszeństwo nad rzeczami i za rzeczy się podają, to narracja realistyczna automatycznie ustąpi miejsca fikcji¹⁵.

Figura turnikietu idealnie odpowiada naturze autofikcji. W układzie, jaki stwarza ruch drzwi obrotowych, autor całkowicie dysponuje jakością swojego mówienia (tym, jak i co mówi). A to oznacza, że nie podpisuje z nikim porozumienia w sprawie życiowej prawdy; nie musi także respektować żadnego innego prawa, jeżeli nie ma na to ochoty. Szczyt absolutyzmu autobiograficznego osiąga oczywiście tylko Doubrovsky. Łoziński korzysta ze swoich swobód ostrożniej. Dzięki temu tworzy bo-

¹³ M. ŁOZIŃSKI: *Książka*. Kraków 2011, s. 5–6.

¹⁴ Tamże, s. 20.

¹⁵ S. DOUBROVSKY: *Autobiografia/prawda/psychoanaliza...*, s. 196.

gaty zasób metonimicznych określeń żydowskiej tożsamości, obywatelstwa żydowskiego, a nawet antysemityzmu uwarunkowanego historycznie i lokalnie. Przytoczmy kilka przykładów:

„Nie taki z żydowskich karykatur, ale bardzo duży [żona dziadka o jego pięknym nosie – M.C.]”; „Do dziadka dzwonią w nocy [z Urzędu Bezpieczeństwa – M.C.]. – Do Issraela – męski głos syczy zawsze to samo. – Ssspierdalaj do Issraela”; „Żydowskie matki to najlepsze matki! [o babci narratora ze strony mamy – M.C.]”¹⁶.

W żadnej z tych sytuacji nie używa się kluczowego pojęcia „Żyd”. Padają za to określenia lepiej dopasowane do codziennych zmagania lub po prostu wynikające z charakteru doraźnych zdarzeń: anegdota, dowcipy, przejęzyczenia i peryfrazy. W każdym z przykładów kontekst pełni funkcję klucza niezbędnego do deszyfracji, zdawałoby się, roboczego określenia. Pokazuje to, z jak błahego i prowizorycznego materiału językowego zbudowane są w *Księżce* metonimie. Spróbujmy je odczytać. Wcale nie jest pewne, że treści, o jakich mówimy, wiążą się z pojęciem „Żyd” jedynie na podstawie kontekstu. Nie wolno nam zatem zaufać kontekstowi tak jak dokumentowi i czytać go literalnie czy wręcz formalnie. Zamiast tego metonimię można by traktować jak turnikiet, czyli mechanizm, który przerzuca tę samą informację raz na jedną, raz na drugą stronę. W myśl tego metonimia to nie obraz, lecz ruch – głowy i wyobraźni; w obrębie języka i znaczenia. Nie wszystko jest tu dozwolone. Pamiętać trzeba, że łatwo można wypaść z gry (drzwi). Liczba możliwości, jakie stwarza ruch obrotowy, nie jest w końcu nieograniczona. Ale weźmy pod uwagę rzecz o wiele prostszą niż natura obrotowych drzwi i jeszcze mocniej niż one związaną z metonimią – poznanie jako proces intelektualny. George Lakoff wypowiedział na temat tego zjawiska bardzo ważne zdanie:

Metonimia jest jedną z podstawowych cech poznania. Niezmiernie często zdarza się, że ludzie wykorzystują jakiś powszechnie zrozumiały

¹⁶ M. ŁOZIŃSKI: *Księżka...*, s. 11, 21, 99.

i łatwo dostrzegalny aspekt danej rzeczy, by tę rzecz wskazać bądź by wskazać jakiś inny jej aspekt albo część¹⁷.

Skoro tak, *Książka* Mikołaja Łozińskiego dostarcza szczególnych przykładów metonimii, związanych z anegdotyczną, a przez to i dramatyczną częścią stereotypów antysemitycznych (dlatego mówi się o żydowskich matkach, żydowskim nosie lub naśladuje niezdarną, żydowską odmianę języka polskiego). Wynika stąd, że metonimia jest rodzajem językowego zamiennika, natomiast trudniej ją zidentyfikować z interpretacyjnym konceptem lub charakterem tekstu. Aby uprościć skomplikowany proces kojarzenia tego, co się zamienia z zamiennikiem, Lakoff stosuje pojęcie modelu metonimicznego, głównie po to, żeby podkreślić istniejącą między nimi w sposób naturalny idealną relację oraz wynikający z niej scenariusz¹⁸. To z kolei oznacza, że zdanie „Ssspierdalaj do Issraela” ustawia rzeczywistość fabuły w czasie nagonki antyżydowskiej w 1968 roku. Zwłaszcza, że zaraz potem dowiadujemy się, iż:

Jeszcze w 1967 roku aresztowano jego [dziadka bohatera – M.C.] starszego brata, kierownika dużej centrali banku zagranicznego – siedzi w więzieniu od sześciu miesięcy bez procesu. Młodszemu, wiceministrowi, zrobiono rewizję i przekopano ogródek. A najmłodszego, dyplomatę w jednym z zachodnich państw, odwołano do kraju. Żartują sobie znowu, że będą musieli przechowywać się na aryjskich papierach [...]. W wieku sześćdziesięciu sześciu lat dziadek pierwszy raz uczy się pływać [...]. Bracia fundują im te wakacje. Na plaży czasem wspominają Tarnów. [...] Pies zawsze spał w nogach mojego dziadka¹⁹.

Opis bezprawnych działań sądu i milicji wobec kierownika banku i wiceministra wprowadza się tu – jak wspomniałam – zamiast komentarza historycznego. Wystarczyłoby przecież powiedzieć: Marzec '68,

¹⁷ G. LAKOFF: *Modele metonimiczne*. W: *Kobiety, ogień i rzeczy niebezpieczne. Co kategorie mówią nam o umyśle*. Przeł. M. BUCHTA, A. KOTARBA, A. SKUCIŃSKA. Red. E. TABAKOWSKA. Kraków 2011, s. 75.

¹⁸ Tamże, s. 76.

¹⁹ M. ŁOZIŃSKI: *Książka...*, s. 21, 22, 32.

aby czytelnik połączył wszystkie zdarzenia i znacznie szybciej pojął ich istotę. Wówczas mielibyśmy jednak do czynienia z metaforą, a nie metonimią. Podobnie dzieje się z drugą zamiennią o brzmieniu: „aryjskie papiery”. Odsyła ona do wojennej przeszłości braci, powtórzenia której spodziewają się doświadczyć po ponad dwudziestu latach, i upewnia nas w przekonaniu, że ukrywali się oni jako Żydzi. Wreszcie pojawia się metonimia koronna, czyli „Tarnów”. Ma ona charakter geograficzny i zastępuje wydarzenia, które rozgrywały się w tamtym miejscu w określonym czasie (chodzi o przedwojenną społeczność Żydów tarnowskich, która w 1939 roku stanowiła prawie połowę populacji miejskiej i składała się z ludzi bardzo wykształconych – adwokatów, lekarzy, przedsiębiorców i muzyków – oraz biedoty²⁰).

Podsumujmy omówione przykłady: metafora ma w nich charakter zasadniczy i globalny, metonimia to środek obrazowania częściowego, więc związane go raczej z obszarami małymi i momentalnymi (nazwijmy je tak ze względu na czas, w jakim się pojawiają i znikają). Do rozszyfrowania metonimii odbiorca potrzebuje dość czytelnego kontekstu. To on jest tu strukturą najbardziej istotną, ale także konstrukcyjnie odpowiednio skomplikowaną. Za skuteczność metonimii odpowiada też jej kontekst, podczas gdy głównym zadaniem zamienni jest pomysłowo rzeczywistość zasugerować. Z przykładów przywoływanych przez Lakoffa wypływa wniosek, że kreatywność twórców metonimii bywa bardzo różna. Nie wynika to ze złej woli nadawcy, lecz z natury osłaniającego metonimię kontekstu. O wiele skuteczniej buduje się go ze stereotypów i frazeologizmów niż z wyszukanych lub rzadkich połączeń wyrazów. Chodzi przecież o to, by metonimię rozszyfrować i szybko zrozumieć. W przeciwieństwie do metafory nie jest ona prawie nigdy celem sama w sobie. Odrębną kwestią są możliwości ideologiczne metonimii. Oto wypowiedź Mikołaja Łozińskiego:

Newsweek: W *Książce* nie mówi pan wprost o żydowskich korzeniach swojej rodziny. Słowo „Żyd” właściwie nie pada.

²⁰ A. BARTOSZ: *Szlak Żydów tarnowskich*. Dostępne w Internecie: <http://www.muzeum.tarnow.pl/arttykul.php?id=52&typ=5> [data dostępu: 11.08.2012].

Mikołaj Łoziński: W scenie rozgrywającej się w 1968 roku dziadek pułkownik, który boi się, że jego telefon jest na podsłuchu, zamiast powiedzieć „Izrael”, mówi: „I jak Irena”. Wydaje mi się, że to jest sposób, w jaki w Polsce często mówi się o żydostwie. Zostawia się to niedopowiedzenie²¹.

Wynika stąd kolejna konkluzja: zastępując treści trudne w odbiorze, metonimia wzmacnia ich zachowawczość. Nie pomagając egzekwować prawa obywateli żydowskich, częściowo chroni zbiorowość winnych. Metonimia nie przerywa mowy nienawiści²². Nie walczy z nią również metafora. Z tym że peryfrastyczny i opisowy jednocześnie charakter zamienni z natury działa łagodniej niż wyrażenie dosłowne.

„[...] *chic lit* w długim cieniu Auschwitz i Gułagu!”²³

Pora odwrócić sytuację. Powieść Janusza Głowackiego *Good night, Dzerzi* trudno jest nazwać metaforą. Uderza w niej ostry i krzykliwy sposób obrazowania, arogancko naśladowujący scenariusz filmowy. Z kolei w łączeniu fikcji z faktami widać wyraźną umowność, wynikającą z zainstalowania w tej prozie dwu sprzecznych dominant: biograficznej i historiograficznej. W pierwszym przypadku opowieść Głowackiego odświeżająco przypomina kreacyjno-tajemniczą postać Jerzego Kosińskiego. Mnoży się w niej niedomówienia, przeistacza twarde fakty

²¹ *Trudne słowo Żyd*. Z Pawłem i Mikołajem ŁOZIŃSKIMI rozmawia Renata KIM. Dostępne w Internecie: <http://spoleczenstwo.newsweek.pl/trudne-slowo-zyd,92112,1,1.html> [data dostępu: 11.08.2012].

²² Na temat retoryki nienawiści zob. S. KOWALSKI, M. TULLI: *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*. Warszawa 2003.

²³ Określenie pochodzi z noty recenzenckiej Kazimierzy Szczuki, zamieszczonej w „Wysokich Obcasach”, dodatku do „Gazety Wyborczej”. Por. K. SZCZUKA: *Hit „Obsoletki”/kit „Good night, Dzerzi”*. Dostępne w Internecie: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,56480,9011452,Hit___Obsoletki__kit___Good_night__Dzerzi_.html [data dostępu: 19.08.2012].

w plastyczne wizje, a protekcyjnalny ton wspomnień zamienia w swobodną, gawędową frazę. Nie wykazuje ona – to oczywiste – żadnych cech świadectwa złożonego przez człowieka ocalonego z Zagłady. Druga dominanta, widoczna w powieści Głowackiego, działa przeciwnie. Podchwytując ideę dokumentu, autor zmierza do wyjaśnienia zagadek i zdyskontowania domniemań. Niestety, dość prędko daje nam do zrozumienia, iż nie ma zamiaru rozdzielać wspomnianych dominant. *Good night, Dżerzi* staje się zatem opowieścią z założenia niejasną. Decydują o tym: skrzyżowanie najróżniejszych modusów wypowiedzi (m.in. scenariusza filmowego, oniriady, pamiętnika czy opowieści w stylu retro), sprzecznych założeń i oczekiwań oraz, widoczna bardziej niż w *Miejscu urodzenia* czy *Książce*, sztuczność artystycznego przedsięwzięcia. Widowisko Głowackiego ma zdecydowanie prywatny charakter i bardziej niż w rozliczeniu bohatera z historią, a w szczególności z Holocaustem, pomaga w rozprawie pisarza ze starszym konkurentem. To dialog dwu majstrów literackich i polonusów jednocześnie. Oprócz tego *Good night, Dżerzi* to metonimiczny komunikat o dziwnych zdarzeniach z przeszłości, wobec których nie uda się nam nigdy zastosować kategorii twardych faktów. Jego wyjątkowość to jednak myląca symulacja, *trompe-l'oeil*, dzięki której „zamiast w przestrzeni wzrokowej perspektywy znajdujemy się w odwróconej głębi, która przekształca nas samych w punkt zbiegu linii perspektywicznych...”²⁴.

Przyjrzyjmy się anegdocie, którą w opowieści przytacza Max Burner, przyjaciel Dżerzego i korektor jego książek. Dając się ponieść kokainowej, wizjonerskiej frazie, Burner przedstawia projekt nowej powieści Dżerzego (zwróćmy uwagę, że autorem projektu pisarza nie jest on sam, lecz jego *ghostwriter*). Bohaterem wspomnianej historii będzie „survivor z Holocaustu”²⁵, wampir. Korektorowi nie chodzi jednak o to, aby rzecz wypadła niedorzecznie i śmiesznie. Nakręca z całej siły mechanizm komercjalizacji prozy o Holocaustie, korzystając z figur wszystkim znanych – wampirycznej postaci bohatera („dla kierowców ciężarówek i go-

²⁴ J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 131.

²⁵ J. GŁOWACKI: *Good night, Dżerzi*. Warszawa 2010, s. 226.

spodyń domowych, czyli twoich najwierniejszych czytelników²⁶), który doświadczył hitlerowskiego zła jako Żyd („dla krytyków zrób go jeszcze survivorem z Holocaustu²⁷) i zdołał w sobie odnaleźć siłę mitycznego herosa („skrzywdzony jako dziecko, nie może zapomnieć, przebaczyć, mści się na świecie²⁸). Niezawodność pomysłu Burnera polegać ma więc na dopasowaniu do prozy Dżerzigo odpowiedniej liczby uznanych przez rynek rozwiązań i wyprowadzeniu pomysłu z fazy koncepcji do fazy kreacji. Na naszych oczach powstaje projekt fabuły o Holokauście, która równie dobrze mogłaby opisywać świat rekinów albo kuchnię chińską, gdyby tylko rekiny i chińszczyzna przynosiły sztuce rozrywkowej dochody porównywalne ze sprzedażą książek o ocalonych z wojennej pożogi.

Głowacki nie zamierza obnażać wszystkich mistyfikacji Dżerzigo²⁹. Znacznie ciekawszy, w jego przekonaniu, wydaje się typ mistyfikacji, dzięki któremu potworną prawdę (czytaj: Holocaust) można sprzedać jako towar najdroższy (opisy literackie seksu sadomasochistycznego w kontekście Zagłady) i najpopularniejszy zarazem (literatura dla gospodyń i kierowców ciężarówek). Przyjmijmy, że jest to również towar związany z metoniwią.

W porównaniu do powieści Głowackiego *Miejsce urodzenia i Książka* tworzą narracje, w których o Zagładzie Żydów mówi się tradycyjnie i oględnie. W *Good night*, Dżerzi walczyć raczej trzeba z nadmiarem retoryki holokaustowej: spotkamy ją tu zarówno w charakterze wspomnień wojennych, jak i brutalnego antysemickiego stereotypu. Kilka przykładów: „Dżerzi: Ty pieprzony Żydzie. Myślisz może, że to jest śmieszne? Max: Myślę, że nie, ty pieprzony Żydzie. Chcesz trochę koki³⁰; „No bo Bóg musiał mieć piekielne poczucie humoru, żeby, na przykład, stworzyć Hitlera. Oczywiście, Hitler to loser, zobacz, ilu Żydów przeżyło³¹;

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Szerzej pisze o tym Dariusz NOWACKI w książce *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Katowice 2011, s. 149–151.

³⁰ J. GŁOWACKI: *Good night, Dżerzi...*, s. 226.

³¹ Tamże, s. 29.

„»New York Times« bezwstydnie liże mu dupę, »świadek Holocaustu«. Pierdolona Anna Frank, a teraz ten skurwysyn z Hollywoodu”³².

W *Good night, Dżerzi*, podobnie jak w *Fabryce muchołapek*, o Zagładzie mówi się ze szczególną obojętnością, niemającą wiele wspólnego z brutalizmem czy okrucieństwem. Jego istotę – za przykładem Jeana Baudrillarda – dobrze jest łączyć z odstraszącą ohydą telewizji³³. Jeszcze wyraźniej przedstawia ten problem teatr. Chodzi o sytuację, w której dwojako zaprzecza się realizmowi opowieści. Po raz pierwszy sygnałem, że opowiadana historia nie zdarzyła się naprawdę. Po raz drugi – nie-realistycznym sposobem jej opowiadania. Bart inscenizuje wydarzenia związane z fikcyjnym procesem szefa łódzkiego getta Chaima Rumkowskiego. Ławnikami czyni pisarz postaci, które zginęły wcześniej niż główny bohater lub w ogóle go nie znały. Z kolei Głowacki oś zdarzeń prowadzi od pomysłu na film o Jerzym Kosińskim do fikcyjnej finalizacji przedsięwzięcia, a niejednoznaczność wydarzeń uzyskuje w zasadzie głównie dzięki temu, że część fabuły łączy z biografią „prawdziwego” Dżerzego, a drugą część – z rolą, jaką do odegrania ma aktor. Przy okazji dowiadujemy się, jak boleśnie nieprawdziwy charakter może mieć hollywoodzki obraz Holocaustu.

Jeden z rozdziałów prozy Głowackiego nazywa się po prostu *Casting* i odsyła do zdarzeń poprzedzających kręcenie scen do filmu o Kosińskim. Bohater, Aktor, nie czuje żadnej sympatii do roli, o jaką się stara. Nie rozgranicza Żydów od nie-Żydów, ponieważ nie przejmuje się sentymentami, uprzedzeniami i idiosynkrazjami. Układy, w jakie wchodzi ludzie, aby żyło się im lepiej, nie leżą w obszarze zainteresowań Aktora. Na pytanie, czy jest Żydem, odpowiada: „Głównie Włochem, ale też Amerykaninem, z tym że jeśli trzeba, to mogę być i Żydem. Nie mam nic przeciwko Żydom”³⁴. Jeszcze ciekawsza niż wspomniana wypowiedź jest jej sceneria.

Przed opuszczoną starą fabryką na Dziesiątej Alei ludzie z wanną przepychają się między całkiem innym tłumem: niemieckimi żandarmami

³² Tamże, s. 111.

³³ Por. J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja...*, s. 65–68.

³⁴ J. GŁOWACKI: *Good night, Dżerzi...*, s. 40–41.

w niekompletnych mundurach, polskimi chłopami, bywalcami porno-klubów w skórzanych stringach, agentami KGB, żydowskimi chłopcami w myckach, prostytutkami i eleganckimi intelektualistami z górnego Manhattanu w marynarkach z tweedu. W środku wiruje tłum charakteryzatorów, garderobianych, krawców i rekwizytorów³⁵.

Dzięki takim scenom autor *Czwartej siostry* ujmuje ogólny zamysł swojego przedsięwzięcia. Jest nim opis procesu tworzenia z Zagłady produktu kultury masowej. Wbrew temu, co o telewizji sądzi Baudrillard³⁶, Głowacki nie podgrzewa temperatury zimnego wydarzenia z czasów II wojny światowej w świetle kamery, ponieważ wspomnianej kamery w ogóle nie włącza. Zimne zdarzenie ogląda razem z wyłączoną i wychłodzoną kamerą jako obojętny na to, co widzi, narrator.

Podsumujmy: powieść Głowackiego pokazuje Zagładę jako część sprawnie funkcjonującego modelu sztuki użytkowej. I to zarówno w obrębie markowego produktu książkowego, jak i opowieści filmowej. W obu tych przypadkach autor *Ostatniego ciecicia* ujawnia kulisy produkcji sztuki. Nie interesuje go towar jako idea. Zajmują go natomiast autor i jego życie oraz aktor naśladowujący życie autora. Dlatego *Good night, Dżerzi* sprawia wrażenie brudnopisu z fragmentami opowiadań, scenariusza i czyichś wspomnień. Nie jest to konstrukcja – jeśli o tym mowa – popularna, ale instruktaż wyposażony w szereg skrótów, metonimii i zgrzytających określeń, z którymi odbiorca nie potrafi sobie poradzić dopóty, dopóki nie pojmie, o co się toczy gra. Reguły zabawy wytycza zwykły populizm. Widząc w żydowskości produkt najniższej i najwyższej jakości, Głowacki ukazuje proces ścierania się wartości Zagłady i formowania na nowo z jej resztek absurdałnego tworu kultury masowej. Proza, o której mowa, żyje głównie z przetasowań obrazów Kosińskiego jako: czarnego chłopczyka z rodziny Lewinkopfów, „ochrzczonego” blondynka, ofiary domowej przemocy, nieszczęśliwego dziecka i zupełnie odrębnej postaci dorosłego człowieka, który po latach uczy Amerykanów, że dzieci pozbawione są człowieczeństwa i potrafią zachować się,

³⁵ Tamże, s. 40.

³⁶ Por. D. MERSCH: *Jean Baudrillard i agonía realności*. W: TENŻE: *Teorie mediów*. Przeł. E. KRAUSS. Warszawa 2006, s. 153–166.

także w czasie wojny, ze szczególnym okrucieństwem. Wynika z tego argument podważający wiarygodność biograficzno-historiograficznego waloru *Good night, Dżerzi*, o którym pisałam wcześniej. Bardziej interesująco wygląda moment, w którym między Mikołajem Łozińskim i Januszem Głowackim zawiązuje się porozumienie.

Mikołaj Łoziński: Ja już mam dosyć ukrywania się. Mnie tata [Marcel Łoziński – M.C.] opowiadał, jak w czasie wojny był w domu dziecka we Francji, że jest Żydem i nie może nikomu o tym mówić. Po wojnie Żydzi też często ukrywali pochodzenie. Tylko w Nowym Jorku miałem wrażenie, że ludzie mrugają do siebie porozumiewawczo: „Jesteś Żydem? Ja też!”³⁷.

Płaszczyzną dialogu obu pisarzy jest mowa i jej środowisko. Głowackiemu i Łozińskiemu chodzi nieomalże o to samo: jak mówić o Żydach, żeby otoczenie ten język zrozumiało i zareagowało z zainteresowaniem na to, co słyszy. W tym miejscu drogi prozaików się rozchodzą. Łoziński, który używa niedomówień, okrąża stereotypy antysemickie i ryzykowne wspomnienia sprzed lat. Dzieje się tak głównie dlatego, że figura turnikietu, ułatwiająca bezpieczny sposób mijania się z doświadczeniem (w drzwiach obrotowych przemieszczamy się obok innych, chociaż wydaje się nam, że jesteśmy zupełnie sami), jest figurą jego własnej biografii. W przypadku *Good night, Dżerzi* znacznie trudniej jest mówić o autofikcji. W żaden sposób nie potrafimy ustalić porozumienia między postaciami narratora i głównego bohatera. Jest to rozpoznanie ważne i ciekawe. Narrator, podobnie jak Aktor z rozdziału *Casting*, nie wykazuje żadnych cech człowieka uprzedzonego. Żydów traktuje jak nie-Żydów i nie gorzej niż pozostałe otoczenie. Dlatego nie szuka dodatkowego miejsca regulacji wspomnieniami. Głowacki „używa” Holokaustu do objaśnienia mechanizmów działania dochodowego przedsięwzięcia, jakim stało się opisywanie Zagłady, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Ale także po to, by opowiedzieć o stojących za tym przyczynach, w relacjach prawdy z kłamstwem, seksu ze zwyrodnieniem i obrzydliwym bogactwem niektórych obywateli Nowego Jorku, które traktować należy

³⁷ *Trudne słowo Żyd...*

jako dobry materiał dla hollywoodzkiej wytwórni filmowej. W przeciwieństwie do Kosińskiego autor *Polowania na karaluchy* nie stosuje kategorii wstydu do opisu doświadczeń wygnańczo-emigranckich. Doma-ga się, aby otwarcie opowiadać o złożonych inklinacjach najróżniejszych trudnych doświadczeń, które w prozie Mikołaja Łozińskiego udaje się odkryć jedynie na płaszczyźnie porozumiewawczego mrugnięcia okiem do widza (czytelnika)³⁸. Osobliwe życzenie narratora wobec sztuki, której zasadniczym zadaniem powinno być zwalczanie obyczajowych uprzedzeń, znajdziemy w takiej oto scenie:

Świetny pisarz Julian Strykowski opowiadał mi, jak uciekając przed Niemcami ze Lwowa w czasie drugiej wojny światowej, znalazł się w Moskwie, gdzie homoseksualizm był już naprawdę tępiiony. Pewnego wieczoru, gnany tęsknotą, nie wytrzymał i zasłaniając twarz szalikiem, udał się do publicznej toalety. W drugim końcu zobaczył podobnie zamaskowanego mężczyznę. Z zamierającym sercem, bojąc się prowokacji, zaczął się jednak ostrożnie podkradać i nagle rozpoznał znajomego malarza ze Lwowa. Z płaczem padli sobie w ramiona [...]. Błagałem go, żeby napisał historię drugiej wojny światowej opowiedzianej przez takie spotkania w publicznych toaletach i że to mogłoby być genialne³⁹.

Z kilku powodów warto bliżej przyrzeć się tej propozycji. Oprócz sentymentalnego charakteru mówi ona o zaprzepaszczonej szansie polskiej literatury, która swoją wielką historię mogłaby z powodzeniem ujmować w tryby spraw absurdalnych, drugorzędnych lub nieobyczajnych. Pomyślmy, o ile ciekawsze byłoby wspomnienie II wojny światowej opowiedziane przez ortodoksyjnego Żyda-dysydenta, zniechęconego do czerpania radości z miłości homoseksualnej. Może wtedy wspomnienia Aleksandra Wata⁴⁰ stałyby się jednym z kilku możliwych

³⁸ Por. kolejną wypowiedź z wywiadu pt. *Trudne słowo Żyd*, należąca do dziennikarki „Newsweeka”: „To samo powiedział mi kiedyś znajomy gej. Że od razu rozpoznaje innego geja”. Tamże.

³⁹ J. GŁOWACKI: *Good night, Dżerzi...*, s. 19.

⁴⁰ Por. A. WAT: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Red. R. HABIELSKI. Kraków 2011.

języków doświadczania wojennej traumy przez Żydów? Niewątpliwie, możliwa wymiennosc wspomnień, którą sygnalizuje Głowacki, jest ważnym tematem tej sceny. Zdecydowanie większą uwagę zwraca metonimia. Zamiast pełnego opisu problemu – że oto polska proza przyczaja się w pobliżu trudnych spraw obyczajowych, nie ryzykując konfrontacji z nimi – otrzymujemy anegdotę cząstkową; wyimek szerszej opowieści, którą można połączyć z narracjami o Żydach-gejach⁴¹. Głowacki kojarzy wspomniany wyimek z zasłoniętą szalikiem twarzą artysty, cichaczem przedzierającego się przez publiczne toalety Lwowa. Wprawdzie cały ten fragment dotyczy figury szaletu, jednak ani jego potencjał kulturowy, ani charakter polityczny⁴² – które dla zrozumienia sceny mają kluczowe znaczenie – nie stanowi o powodzie, dla którego Głowacki akurat w tym miejscu sięgnął po metoniamię. Najprawdopodobniej uczynił tak, aby podkreślić jej specyficzną rangę w retorycznym układzie sił polskiej kultury. Być może dopiero turniket, który, jak wynika z rozważań Doubrovskiego, ma szersze i mniej polityczne znaczenie niż zaangażowana w sprawy narodu metonimia, wystarczająco sprawiedliwie wyjaśnia sens cząstkowych naświetlań problemu opisu Holokaustu i antysemityzmu, jaki od ponad półwieku stara się rozwiązać nasza proza. Przypomnijmy ostatni raz słowa autora *Autobiografii/prawdy/psychoanalizy*:

⁴¹ O analogii homoseksualizmu i żydostwa, rozumianej w Polsce przede wszystkim w gniewno-antysemicki sposób, pisze m.in. Bożena Umińska-Keff: „[...] antysemita i homofoniczna analogia Żydzi – geje/lesbijki jest [...] bodaj najświeższym polskim wkładem w dzieje symboli opresji i piętnowania”. B. UMIŃSKA-KEFF: *Barykady. Kroniki obsesyjne*. Kraków 2007, s. 4.

⁴² W tym miejscu odsyłam czytelnika do ustaleń Błażeja Warkockiego, który po lekturze prac Eve Kosofsky Sedgwick oraz Kevina Mossa zwrócił uwagę na paralełę między seksualnym dysydem w kulturze zachodnioeuropejskiej i politycznym dysydem w kulturze wschodnioeuropejskiej. Szerzej o tym: B. WARKOCKI: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa 2007, s. 142–154. Z kolei uwagi Mossa całkowicie rozjaśniają sens zdania, którym Głowacki kończy anegdotyczne wspomnienie o Strykowskiem: „Pokręcił głową, że owszem, myślał o tym [żeby napisać historię II wojny światowej opowiedzianą przez spotkania w publicznych toaletach – M.C.], ale jest dysydem i to mogłoby skompromitować jego walkę z komunizmem”. J. GŁOWACKI: *Good night, Dżerzi...*, s. 19.

Ani autobiografia, ani powieść, mówiąc ściślej, coś pomiędzy, w procesie nieustannego odsyłania, w miejscu niemożliwym i nieuchwytnym, gdzieś poza samą warstwą tekstu⁴³.

Nie zwróciłam dotąd uwagi na paradoksalne połączenie słów: „fałszywa fikcja”. Użyte w odniesieniu do autobiografii jako takiej nie budzą one żadnej wątpliwości. Kłopot zaczęłyby się wówczas, gdy chcielibyśmy w ten sposób opisać autobiografię Ocalonego. Czym wtedy miała być „fałszywa fikcja”? I czy, mimo dynamicznych przemian estetyki pisania o Holokauście i historii, łączenie zmyślenia z prawdą może odpowiadać idei „dawania świadectwa”? Bez względu na spory toczone wokół etyczności formułowania przekazów o Zagładzie, które udają prawdę⁴⁴, obrotowa postać metonimii znacznie ułatwia interpretację złożonych procesów językowych, składających się na unikowo-obronny obraz Żyda w rodzimej kulturze. Trzy omówione opowieści sadowią się w dosyć szczególnych miejscach projektu opisywania Zagłady. Nie ma w nim osobnego obszaru dla historycznego świadectwa, jest za to więcej wątków drugo- i trzeciopokoleniowych, powiązanych z ekstazą lub dramatem odkrycia w sobie Żyda albo potrzebą zapisania emocji wynikających z czego innego niż rozwiązywanie własnych zagadek tożsamości.

Turnikiet to przede wszystkim figura stylistyczna. Wiele mówi o irytacji wynikającej z niespełnionych oczekiwań wobec literatury sprawa-

⁴³ S. DOUBROVSKY: *Autobiografia/prawda/psychoanaliza...*, s. 196.

⁴⁴ Zob. S. BURYŁA: *Prawda, reprezentacja, stosowność w literaturze Holokaustu*. W: *Prawda w literaturze. Studia*. Red. A. TYSZCZYK, J. BOROWSKI, I. PIEKARSKI. Lublin 2009, s. 415–435; T. BASIUK, A. GRAFF: *Falszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 387–404. Istotna z tego punktu widzenia wydaje się również wypowiedź Zofii Mitosek na temat głośnego belgijsko-francusko-niemieckiego filmu *Przeżyć z wilkami* ([Film fabularny]. Reż. i scen. V. BELMONT. Zdj. P. COTTEREAU. Belgia-Francja-Niemcy 2007), nakręconego na podstawie powieści Mishy Defonseca (wydanie polskie: M. DEFONSECA: *Przeżyć z wilkami*. Przeł. J. KLUZA. Katowice 2008), który skłonił badaczkę do ponownego przemyślenia kwestii granicy między relacją o faktach a tekstem fikcyjnym. Autorka używa tu – nie bez racji – bardzo plastycznego zwrotu: „doznałam szoku, szoku etycznego”. Por. Z. MITOSEK: *Wydarzenie, którego nie było, czyli „Holokaust” dla maluczkich*. „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 207–215.

dzonej do roli historycznej kroniki (przed którymi literatura zwykle się broni). Pisanie autobiograficzne, ostrzega Doubrovsky, jest „skazane na dwuznaczność kalamburów, w ciągłym ruchu podwójnego sensu”, ponieważ „pisanie jest dziełem nerwicy”⁴⁵. Nie widzę powodu, aby oddzielać tę jego cechę od kronikarskiej surowości świadectwa. W szklanych drzwiach obrotowych widać jedno i drugie, osobno, ale i jednocześnie.

⁴⁵ S. DOUBROVSKY: *Autobiografia/prawda/psychoanaliza...*, s. 196.

Judaica perfidia

Żydzi w pięcioksięgu Andrzeja Sapkowskiego

Wyjaśnienie

Znana jako pięcioksiąg saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego wprowadza istotną zmianę do rozumienia zjawiska metonimizacji Zagłady. W jednej chwili przestajemy sądzić, że oto istnieć mogą dwa różne rodzaje „zastępczych” metafor – wewnątrz i obok tekstu. A to oznacza, że Holokaust wcale nie musi być najważniejszym tematem literatury, o ile pojawia się w niej jako motyw, wątek czy, szerzej, jako ważny problem. Zagłada w ogóle może nie być przedmiotem literatury i jednocześnie działać jako matryca pewnych skojarzeń, które prowadzą znacznie dalej niż wnioski płynące z opisu historii Żydów na ziemiach polskich.

Wynika to wszystko z faktu, że tocząca się w opowieści o GERALCIE wojna, która reorganizuje polityczny układ sił w świecie, nosi pewne cechy II wojny światowej. W związku z tym społeczności, opisane przez Sapkowskiego w relacji do innych społeczności – większe i mniejszościowe, zbrodnicze i defensywne, ekspansywne, ale także i pacyfistyczne – walczą w imię tego samego efektu: zglądzenia innych.

Przedmiotem niniejszych rozważań będą dwie kwestie: zbiorowość elfów, którą Sapkowski wyraźnie upodabnia do Żydów żyjących pod groźbą wojny¹, oraz odpowiedni typ metonimii, dzięki któremu litera-

¹ Pomysł na uwzględnienie w pięcioksięgu Sapkowskiego metonimii Zagłady podsunął mi Krzysztof Uniłowski.

tura *fantasy* wychodzi z roli koryfeusza nierealności i kieruje się w stronę zadań, jakim wprawdzie trudno byłoby przypisać społeczną misję. Nie są też jednak one wyrazem ogólnej troski metonimii o rzeczywistość (wtedy fabułę pięcioksięgu można byłoby rozumieć jako uniwersalną metaforę jakiegoś zagadnienia zewnętrznego wobec tekstu) ani czymś w rodzaju lejtmotywu. Sapkowski tworzy skojarzenia elfów z Żydami z jeszcze innych powodów, które zasadniczo interesować mnie będą na poziomie języka jego utworów.

Mówiąc inaczej: zastanawiać będę się nad tym, dlaczego Andrzej Sapkowski, opowiadając o mieszkańcach Nilfgaard, korzysta z fabuł o Holokauście, jakie są to fabuły i czy ich przekaz ma charakter źródłowy, czy stereotypowy. Zadam jeszcze pytanie o to, co opowieściom o Zagładzie dają fabuły Sapkowskiego, jak je zmieniają, naruszają lub rozsadzają. Bliski stosunek doświadczenia historycznej makabry i literackiej *fantasy*, odsuwającej od siebie dosłowność rzeczywistości, wydaje się w przypadku pięciu części sagi o wiedźminie zjawiskiem dziwnym i niepokojącym.

Szekspir i *mimesis*: wojna odwrócona do góry nogami

Być może najciekawszą analogię świata leśnych duszków do świata ludzi zbudował William Szekspir w *Śnie nocy letniej*. Jest to jednak analogia, która nie wnosi nic istotnego do opowieści o świecie spoza tekstu, a raczej skutecznie urozmaica to, co w nim jest, czyli skomplikowany łańcuch wojenno-miłosnych metafor. I tylko w tej perspektywie, metafory i *mimesis*, będą mnie interesować elfy Szekspira.

W pracy René Girarda *Szekspir. Teatr zazdrości* znaleźć można ważne zdanie, mówiące o tym, że „im bardziej jesteśmy mimetyczni, tym słabiej uświadamiamy sobie prawo mimetyczne, rządzące zarówno naszym zachowaniem, jak i językiem”². W rzeczywistości, skojarzenie elfów

² R. GIRARD: *Szekspir. Teatr zazdrości*. Przeł. B. MIKOŁAJEWSKA. Warszawa 1996, s. 62.

z Żydami następuje w prozie Sapkowskiego późno, ponieważ mitologiczny rodowód postaci pozostaje w tak widocznej niezgodzie z historycznym przekazem o Holokauście, że trudno w ogóle pojąć istotę samej jego przemiany. W pewnych okolicznościach obraz elfów może jednak stanowić dobrą replikę stereotypu antysemitycznego. Jak podaje źródło³, we wszystkim są one lepsze od ludzi. Mają wiecznie piękne i młode ciała. Rzadko chorują, długo żyją, z powodzeniem uprawiają muzykę, poezję i sztukę. Są wcieleniem intelektu i sprytu. Mimo pacyfistycznego usposobienia dobrze walczą i świetnie strzelają z łuku. Niechętnie przyjaźnią się ze społecznościami innymi niż one same. Uprawiają czary, znają magię, wiele piszą i czytają. Dają odczuć innym swoją lepszosc i niechętnie się nią dzielą.

Od Szekspira Sapkowski przejmując mechanizm uwznioślenia świata fantastyki i podniesienia go do rangi czegoś o wiele potężniejszego niż on sam. Wbrew temu, o czym pisze Girard, geniusz autora *Cymbelina* potrafi jeszcze więcej. Oprócz triumfującego w *Śnie nocy letniej* „uni-sexu i uni-wszystko-inne”⁴ Szekspir stwarza sytuację nadmiaru najróżniejszych sił, które mieszając się z sobą i walcząc, dają efekt świata wywróconego do góry nogami. Doskonale bawiąc się oraz oglądając wysiłki Oberona i gafy Tytanii, czytelnik odnosi wrażenie, że gra toczy się o coś więcej. Z naszego punktu widzenia to przede wszystkim lekcja pewnej filozofii, przydatnej w refleksji na temat metafory elfa.

W przeciwieństwie do Szekspira Sapkowski nie stosuje przejrzystej metafory. Być może nawet w ogóle po nią nie sięga, albowiem interesy metafory i świata *fantasy* – żyjącego przecież nie tylko dzięki ludziom, ale i dla siebie – są czasem całkowicie różne, a co więcej: sprzeczne. Świadczy to jednak tylko o klasie jego pisarstwa.

U drugorzędnych pisarzy twórczy wysiłek wykonuje zwrot od rzeczywistości do metafory, podczas gdy u prawdziwych geniuszy kierunek ten jest odwrotny: od metafory wracają do rzeczywistości. Jednakże ich rze-

³ Myślę o rozlicznych tekstach źródłowych znajdujących się w Internecie. W tym np.: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Elf_\(fantastyka\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Elf_(fantastyka)); <http://www.nieznane.pl/elfy-czy-istniały,267.html>

⁴ R. GIRARD: *Szekspir. Teatr zazdrości...*, s. 49.

czywistość nie jest rzeczywistością tych, którzy pragną do niej dotrzeć przez pozbycie się retoryki⁵.

Retoryka Zagłady

Przypomnijmy stanowisko Franka Ankersmita, cytowane w dyskusjach o zapisie doświadczenia Zagłady: „Pisanie o Holokauście napotyka [...] specyficzne trudności”⁶. Rozlegle komentujący dynamikę rozwoju piśmiennictwa wokółholokaustowego Michał Głowiński zwraca uwagę na kilka ważnych faktów: bezcennność dokumentu, naturalność opowiadania o Zagładzie w pierwszej osobie gramatycznej oraz wieloznaczność kategorii kiczu. Zaznaczmy brak odpowiednich argumentów do tego, aby nazywać pięcioksiąg fabułą o Holokauście. Natomiast zgodne z prawdą jest stwierdzenie, iż w *Krwi elfów* i *Czasach pogardy* pisarz stosuje – o czym była mowa wcześniej – pewne myślowe kalki, dzięki którym praca skojarzenia dość szybko daje efekt „podwójnego czytania” tekstu. Opowieści Sapkowskiego mogą z większym powodzeniem pełnić funkcję utworu rozwiewającego wątpliwości związane z odkonkretnieniem Holokaustu⁷. Obawa, jaką wyraża Głowiński w związku z upowszechnieniem tego szczególnego doświadczenia, być może godzi w interes edukatorów i popularyzatorów wiedzy o historii, ma jednak uzasadnienie wówczas, gdy fabuła, o której mowa, staje się częścią mitu.

⁵ Tamże, s. 66.

⁶ F. ANKERSMIT: *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*. W: TENŻE: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Przeł. A. AJSCHTET, P. AMBROŻY, J. BENEDYKTOWICZ, E. DOMAŃSKA, A. KUBIS, M. PIOTROWSKI, J. REGULSKA, S. SIKORA, T. SIKORA, M. ZAPĘDOWSKA. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, s. 403.

⁷ O niebezpieczeństwach stosowania uogólnień w opowieściach o Holokauście pisał m.in. Henryk Grynberg, wykazując, że „przerabianie Holokaustu na opowieść niezdydowską” usuwa jej istotę lub zmienia ją tak dalece, że opowieść taka przestaje w ogóle dotyczyć zdarzeń, których pozostaje skutkiem. Por. H. GRYNBERG: *Monolog polsko-żydowski*. Wołowiec 2003, s. 83.

A zatem metaforą zbudowaną z rzeczywistości. Znaki rozpoznawcze Holokaustu, takie jak: komanda, chałaty, bandy, bestialskie mordy i getta, przywołane przez Sapkowskiego, świadczą o czym innym. Że oto Holokaust zyskał sens zdarzenia absolutnie jednoznacznego i kopiowanie go lub czynienie z niego matrycy tam wszędzie, gdzie mógłby zostać nierozpoznany, musi przynieść podobny efekt. Zamiast metafory odnajdziemy w nim rzeczywistość⁸.

Chociaż *Krew elfów* wiele zawdzięcza przypowieści, trudno w niej zauważyć walkę dobra ze złem czy inne schematy baśni. Jest to raczej zawiadacka i dosyć trudna próba opowiedzenia o świecie znajdującym się w stanie totalnej wojny, w którą, nie bez racji, angażują się również elfy, dotąd postrzegane jako przybysze z innego świata, władcy mórz i istoty słabe oraz naiwne.

– Ani elf, ani nawet półelf [...]. Nawet ćwierćelfa uważacie za coś pośledniejszego... [...]. – Bzdura – powiedział zimno elf. – Pleciecie głupstwa, panie rycerzu. Rasizm zaślepia was w oczywisty sposób. Nilfgaardczycy są ludźmi takimi samymi jak i wy. – Wierutne kłamstwo! To potomkowie Czarnych Seidhe, każdy to wie! W ich żyłach płynie elfia krew. Krew elfów! – A w waszych żyłach co płynie? [...] – Mieszamy naszą krew od pokoleń, od stuleci, my i wy, wychodzi nam to wysmieniecie...⁹.

O gorszości elfów świadczyć ma ich pochodzenie od Czarnych Seidhe, przybyszy znikąd. Z chwilą, gdy staje się jasne, że wszyscy ziemianie są potomkami tamtego ludu, argument związany z genotypem okazuje się po prostu częścią absurdalnego, rasistowskiego wywodu. Nietrudno w takiej sytuacji o analogię między Żydami, których krwi przypisywano nieczystość, a elfami, czyli „mieszkańcami” i „szatańskim pomiotem”. Zupełnie innych informacji dostarcza scena opowieści medium, którym staje się czarodziejka Ciri przy pomocy małej, elfickiej Triss. Widzimy

⁸ Por. na ten temat: M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 7–20.

⁹ A. SAPKOWSKI: *Krew elfów*. Warszawa 2011, s. 21–22.

je jako uczestniczki wizjonerskiego seansu, podczas którego pojawiają się cieknąca krew (tytułowa krew elfów), a później „biały płomień, od którego zajmie się i spłonie cały świat”¹⁰. Według legendy Ciri jest wybawicielką i jaskółką, dzieckiem starszej krwi, czyli osobą, która ocali świat, zachowując dla niego swoją krew. Krew elfów ma bowiem jeszcze jedno znaczenie, które łączy się z ich przeszłością i dotyczy świetności, tradycji oraz historii. Opowiada o niej wiedźminowi Avallac’h, mieszkający w jaskini elf-poeta, który oprócz sztuki zna wszystkie proroctwa świata:

Wszystko – elf nie patrzył na niego [Geralta – M.C.] [...] – zostało przewidziane i wyprorokowane. Wasze przybycie na kontynent, wojny, przelew elfiej i ludzkiej krwi. Wzrastanie naszej rasy, dekadencję naszej. Walkę władców Północy i Południa. I powstanie oto król Południa przeciw królom Północy i zaleje ich ziemie jak powódź; będą oni zdruzgotani, a narody ich zniszczone... I tak zacznie się zagłada świata¹¹.

Osamotnienie Avallac’ha Sapkowski traktuje jako cechę bardziej znaczącą niż wiele innych. Mieszkający w skalnej pieczarze elf jest tu bowiem przedstawicielem ginącego świata, jednym z ostatnich, którzy pamiętają o dziejach ludzkości, kronikarzem mijającego i kolekcjonerem utraconej przeszłości (w jaskini znajdują się liczne „rzeźby” elfek i elfów, wyglądające jak żywe postaci zaklęte w kamień; wiedźmin odnosi wrażenie, jakby znalazł się w potężnym grobowcu, który lada chwila zamieni się w gwarny tłum stworzeń). Opowiadając o przeszłości ludzi i elfów, poeta z gór sięga po znajomo brzmiący wyraz, który – jak w turnikiecie – przenosi odbiorcę w obszar zupełnie innego czasu historycznego:

To elfki sprawiły, że nie eksterminowaliśmy was, gdy jeszcze byliśmy silniejsi. A potem już wy byliście silniejsi i zaczęliście eksterminować nas¹².

¹⁰ Tamże, s. 84–85.

¹¹ A. SĄPKOWSKI: *Wieża jaskółki*. Warszawa 2011, s. 240.

¹² Tamże, s. 243.

Ściśle związane z czasami pogardy pojęcie eksterminacji odnosi Sapkowski do wojny między ludźmi i elfami nie bez zastrzeżeń. Eksterminacja oznaczać ma raczej jej druzgocący przebieg, zmierzający ku zagładzie totalnej jednej z ras i objęciu władzy przez inną. Rasistowski wymiar konfliktu, oparty na etnicznych czystkach i plemiennym zaognieniu wojny, składa się na mit genealogiczny, czyli jedną z ważniejszych opowieści, którą przedstawia odbiorcy w pięcioksięgu autor *Narrenturm*. Mit ów ma „uzasadnić przekonanie o lepszości i wyższości tej grupy społecznej w stosunku do innych, służy tedy megalomanii narodowej”¹³.

Warto zatrzymać się przy zestawieniu wyjętym z *Wieży jaskółki*. Oto w słowach „nie eksterminowaliśmy was [...], zaczęliście eksterminować nas” Sapkowski zapisuje istotną różnicę między swoim projektem a historią Holokaustu. Pokazując dwustronną relację, w którą angażują się elfy i ludzie, pisarz zakłada możliwość wojny etnicznej, prowadzonej przez Niemców i Żydów, a zatem zasadniczo rozbudowuje holokaustową matrycę o sytuację, w której oba te społeczeństwa nigdy się nie znalazły. Dlaczego? W dużej mierze po to, aby uniezależnić metonimię od rzeczywistości i wyjść poza obszar mitu. Świat przedstawiony w literaturze *fantasy* jest bowiem spójny, zamknięty i dopracowany, o czym świadczy fakt, że bardzo trudno przypisać mu funkcje spełniane bez trudu przez przypowieść¹⁴. W dalszym ciągu interesują mnie jednak sposoby rozegrania przez Sapkowskiego pewnych sytuacji, nie pochodzące ze świata jego prozy, lecz z zewnątrz. W tym zwłaszcza przyczyny przedostania się retoryki Zagłady w obręb pięcioksięgu i związane z tym osobne konsekwencje dla fabuły o Holokaucie i wiedźminie.

¹³ I. JEZIORSKI: *Od obcości do symulakrum. Obraz Żyda w Polsce XX wieku. Antropologiczne studium przypadku*. Kraków 2009, s. 181.

¹⁴ Por. A. GEMRA: *Fantasy*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. ŻABSKI. Wrocław 2006, s. 149–153.

Kit i humbug

„Rysując bogate tło obyczajowe, kulturowe i społeczne, Sapkowski wprowadza liczne aluzje do wydarzeń współczesnych (które jednak szybko się dezaktualizują). Świat przedstawiony nie jest czarno-biały; wybory, przed którymi stoją protagoniści, nie są jednoznaczne moralnie¹⁵. Z komentarza Anny Gemry wynika, że rzeczywistość zajmuje w prozie autora *Świata króla Artura* poślednie miejsce. Spiętrzenie aluzji do zdarzeń z czasów pogardy jest jednak zbyt rozległe, aby można je było pominąć albo wyłączyć z innego porządku niż zwyczajna, językowa stylizacja. Sądzę, że Sapkowski stosuje raczej pastisz i trawestację, i w głównej mierze interpretuje Holokaust jako zdarzenie wieloznaczne, na które składają się zarówno rasizm oprawców, jak i megalomania ofiar.

Istotną rolę w narracji Sapkowskiego odgrywa dziedzictwo kulturowe elfów, którego pozbawieni są sparszywiali ludzie. Elf – pisze w *Rękopisie znalezionym w smoczej jaskini...* autor – „to rasa prastara, bytująca w świecie od zarania dziejów, a kto wie, może jeszcze i dawniej”¹⁶. Stosunek elfów do własnej przeszłości jest jednoznaczny – oto elfia, szlachetna krew da początek nowej cywilizacji.

Chcę – podjął Avallac’h [...] – by to przetrwało. Nawet gdy my odejdziemy, gdy cały ten kontynent i cały ten świat znajdzie się pod milową warstwą lodu i śniegu [...]. Odejdziemy stąd, ale kiedyś tu powrócimy. My, elfy. Przynieka nam to Aen Ithlinnespeath, prorocstwo Ithlinne Aegli aep Aevenien¹⁷.

Inaczej widzi mądrość elfów Geralt:

[...] zwyczajnie nie wierzę w twoje metafizyczne komunały o celach, planach i odgórnym zamysłach stwórców. Nie wierzę również w waszą

¹⁵ A. GEMRA: *Sapkowski Andrzej. W: Słownik literatury popularnej...*, s. 558.

¹⁶ A. SĄPKOWSKI: *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*. Warszawa 2001, s. 54.

¹⁷ A. SĄPKOWSKI: *Wieża jaskółki...*, s. 240.

słynną wieszczbę [...]. Mam je [...] za taki sam kit i humbug, jak twoje naskalne malowidło¹⁸.

Podobnie jak elfy wiedźmini nie należą do rasy ludzi, chociaż od współbraci różnią się prawie wszystkim – wyglądem, trybem życia, pasjami i zamiłowaniem do wysiłku fizycznego. Przyzwyczajony do podróżniczego trybu życia amator przygód, Geralt, może zatem nie rozumieć bogactwa duchowego elfów. Może być również oburzony wzmiankami Avallac’ha o genetycznych próbach stworzenia nie-człowieka, które miałyby na wszystkich oprócz elfów przynieść zagładę. Jeszcze inaczej dziedzictwo elfów postrzega Codringher, który zasadniczą część ich piśmiennictwa, mającą charakter przepowiedni, wiąże z „pokrętną symboliką” i „starszą mową”, która „jest zawsze co najmniej dwuznaczna, a zapisana, może mieć i dziesięć znaczeń”¹⁹. Niechęć do „elfich przepowiedni”, w przeciwieństwie do uznania, z jakim spotyka się melodyjna i madrygałowa poezja Jaskra, wynika z ich charakteru. Podobnie jak Talmud jest to literatura dla wybranych. Jej istotą, wynikającą zresztą z charakteru samych elfów, pozostaje opowiadanie o nieszczęśliwej przyszłości, która przyniesie kres ziemi. Nikt, oprócz elfów, nie chce słuchać tych kasandrycznych pieśni. Niebezpieczeństwo elfów polega zatem na tym, że wiedzą więcej, silniej odczuwają, głębiej niż pozostali myślą i świetnie piszą. W dodatku nie dbają o zrozumienie – ani dla siebie, ani dla swojego języka.

Istnieją jeszcze dwa inne powody decydujące o niskiej pozycji społecznej elfów. Rzeczywiste rozmiary Zagłady w pięcioksięgu posiada tylko jedno zdarzenie. Jest nim bitwa w Sodden, rozegrana wiele wieków temu między ludźmi i nieлюдźmi, podczas pierwszej wojny Nilfgaardu z państwami północnymi. Sapkowski nie mówi o niej za wiele, chociaż pozostawia kilka śladów w tekście markujących masakrę i jej wieloletnie skutki. Sodden jest niczym Auschwitz – to miejsce, gdzie dokonały się bestialskie mordy na elfiej młodzieży i wymordowano prawie wszystkie elfy. O Sodden nie mówi się wprost, lecz używa metonimii Zagłady:

¹⁸ Tamże, s. 246.

¹⁹ A. SAPKOWSKI: *Czas pogardy*. Warszawa 2011, s. 34.

– Ciri, posłuchaj. Zapomnij o tamtym. Tamto już nie wróci. – Ja widziałam... W Sodden i na Zarzeczu... Całe pola... Leżeli tam, gryzły ich wilki i zdziczałe psy. Dziobały ich ptaki... Na pewno były tam i ghule...²⁰.

Pamięć o tamtej masakrze przechowują, jak się zdaje, prawie wyłącznie elfy. Decyduje to po części o ich podobieństwie do Żydów i tłumaczy niechęć innych narodowości, które widzą w elfach pamiętkę zdarzeń, o jakich natychmiast chciałyby się zapomnieć. W pewnej mierze opowieść o skrajnie nieracjonalnym zachowaniu „ksenofobicznych” elfów i ich „pokrętnych” przepowiedniach, do której dołącza się wiedźmin, nazywając tę sztukę humbugiem i kitem, dobrze byłoby zobaczyć jako narrację fetyszystyczną. W terminologii psychoanalityków nazywa się w ten sposób manipulacje pamięcią prowadzące do zastąpienia zdarzeń wyjątkowo bolesnych zdarzeniami przyjemniejszymi, które stanowią ich bezprzedmiotową rekompensatę²¹.

Drugim z powodów jest działalność elfiej partyzantki, nazywanej leśnymi komandami lub, potocznie, Wiewiórkami. Zbuntowana młodzież, niezależnie od strażników tradycji – starych elfów, takich jak traper Avallac’h – podejmuje walkę z ludźmi na innych niż wojenne zasadach. Z jednej strony terrorystyczne działania Wiewiórek przypominają trochę konflikt izraelsko-palestyński, młode elfy uderzają bowiem w niewinnych ludzi i bezwzględnie niszczą pokój.

Bandy [...] liczą do dwudziestu głów, niekiedy więcej. Oni taką zgraję nazywają „komando”. To słowo z języka gnomów. [...] dopaść ich niełatwo [...]. Uganianie się za nimi po lasach i komyszach nie ma sensu. Jedyne sposoby to odciąć ich od zaplecza, odizolować, zagłodzić. Wziąć mocno za kark tych nie ludzi, którzy im pomagają. Tych z miast i osiedli, z wiosek, z farm [...]. One flaki z nas będą wypruwać, to ich rękoma Nilf-

²⁰ A. SĄPKOWSKI: *Krew elfów...*, s. 92.

²¹ Pisze o tym m.in. Joanna Tokarska-Bakir, zajmując głos w sprawie zbiorowego poczucia winy, które w rozmaitej postaci wystąpiło u Niemców. W tym również jako szereg dokładnie opracowanych strategii zastępczych. Por. J. TOKARSKA-BAKIR: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Sejny 2004, s. 205.

gaard rozprawi się z nami. I potopią nas w morzu, tak jak obiecują. Nie, panie, nie wolno się z nimi cackać. Albo oni, albo my²².

Z drugiej strony bandy Wiewiórek, niczym nacjonalistyczna banda UPA, działająca podczas II wojny światowej na terenach dzisiejszej Ukrainy, prowadzą na własną rękę działalność ekstermistyczną. Dzięki odpowiednio bogatemu językowi Sapkowski opisuje ją w kategoriach hitlerowskiej zbrodni, tworząc relacje między tekstem a światem współczesnego terroryzmu. Wszystko to razem komplikuje prostą, jak by się wydawało, metonimię Zagłady, czyniąc z niej aberrację, dosyć skutecznie opisującą nieszczęsną niejednoznaczność mniejszości i większości narodowych, ekstermizmów i nacjonalizmów, pacyfizmu, terroryzmu i ideologii miłości.

Pogrom kielecki

Sapkowski korzysta z jeszcze jednej matrycy, opartej na wydarzeniach pogromu kieleckiego:

Potem mówiono, że tragiczne wypadki w Rivii były wydarzeniem absolutnie przypadkowym, że była to reakcja spontaniczna, nagle i niemożliwa do przewidzenia eksplozja słusznego gniewu, zrodzona przez wzajemną wrogość i niechęć ludzi, krasnoludów i elfów. Mówiono, że to nie ludzie, lecz krasnoludy zaatakowały pierwsze, że z ich strony wyszła agresja. Że krasnoludzki przekupień obraził młodą szlachciankę Nadię Esposito, sierotę wojenną, i użył wobec niej przemocy. Gdy zaś w obronie szlachcianki stanęli jej przyjaciele, krasnolud skrzyknął swych rodaków. Doszło do bitki, a potem do walki, która w mgnieniu oka objęła cały bazar. Walka przerodziła się w rzeź i zmasowany atak ludności na zajmowaną przez niełudzi część podgrodzia i dzielnicę Wiązowo. W ciągu niecałej godziny, od incydentu na bazarze do interwencji magów, zabite

²² A. SAPKOWSKI: *Krew elfów...*, s. 115–116.

zostały sto osiemdziesiąt cztery osoby, a blisko połowę ofiar stanowiły kobiety i dzieci²³.

Dramatyczne wypadki w Wiązach, podczas których ginie Geralt, przypominają pogrom kielecki swoją nagłością, nieracjonalnością i zasięgiem. Próbując ustalić źródło zdarzeń, narrator sięga do prac naukowych, które powstały na ten temat, podkreślając jednak znaczenie „śmiałej teorii pewnego młodego i ekscentrycznego magistra, który – dopóki go nie uciszono – twierdził, że w Rivii do głosu doszły nie żadne spiski i tajemne sprzysiężenia, lecz zwyczajne i jakże powszechne cechy miejscowej ludności: ciemnota, ksenofobia. Brutalne chamstwo i dogłębne zbydlęcenie”²⁴. Krasnoludy padają więc ofiarą niezrozumiałego bestialstwa tłumu, które wywołuje przypadkowa i drobna, lecz zapalna sytuacja („krasnoludzki przekupień obraził młodą szlachciankę Nadię Esposito, sierotę wojenną”), będąca katalizatorem zachowań społecznych, częstych również wśród biednych obywateli powojennej Polski²⁵. Zdaniem Marcina Zaremby:

W sytuacji trwogi [której granice Zaremba wyznacza na lata 1944–1947 – M.C.] rodziły się demony, krążyły przepowiednie, apokaliptyczne plotki, rozpowszechniła się wiara w mord rytualny. Agresja przenoszona z „Sowietów” (NKWD, Armia Czerwona, UB) przekserowana była na ludność żydowską²⁶.

Podobieństw jest więcej. Jan T. Gross podaje, że 4 lipca 1946 roku w Kielcach większość funkcjonariuszy milicji była „niedysponowana”²⁷. Sapkowski wspomina o późno i opieszale reagującym wojsku. Gross cytuje wypowiedź jednego z milicjantów do kierowcy na ulicy w Kielcach z dnia 4 lipca 1946 roku: „Doszedłem do szofera i powiedziałem mu, że

²³ A. SĄPKOWSKI: *Wiedźmin. Pani Jeziora*. Warszawa 2011, s. 498–499.

²⁴ Tamże, s. 499.

²⁵ Pisze o tym m.in. Marcin ZAREMBA w pracy *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków 2012.

²⁶ Tamże, s. 47.

²⁷ J.T. GROSS: *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*. Kraków 2008.

mamy Żydów i chcemy ich wywieźć, aby ich zabić”²⁸. W *Pani Jeziora* mówi się o mordercach, którzy przybyli do Rivii kilka dni przed pogromem, oraz samochodach z bronią, którą rozdawano podczas walk ulicznych ludziom. W narracji Sapkowskiego okrucieństwo i zło występują w nadmiarze. Opisy ulicznych starć dostarczają obrazów rozrywanych na sztuki i nabijanych na widły ciał krasnoludów oraz dzieci miażdżonych uderzeniami obcasów. Pogrom w Wiązach sprowadza się przede wszystkim do „fontann krwi” i „wrzasków bólu”²⁹. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jego przedstawienie jest efekciarskie, a przez to odległe od stanowiska Grossa, utrzymującego, że „charakterystyczną cechą mordów na Żydach tego dnia była [...] normalność popełnianych zbrodni”³⁰. Groteskowo przesadny sadyzm scen mordowania krasnoludów powoduje zatarcie specyfiki źródłowego zdarzenia w narracji popularnej, ponieważ wrażenie, jakie robi ona na czytelniku, jest wrażeniem pochodzącym z każdej innej perwersyjnej opowieści, ale nie z autentycznej opowieści o Holokauście³¹.

Judaica perfidia

W 2006 roku, pięć lat po publikacji *Pani Jeziora*, ostatniej części sagi o wiedźminie, Andrzej Sapkowski wydał *Lux perpetua*. Powieść *Światłość wiekuista*, jak można by jej łaciński tytuł przetłumaczyć, zamknęła trylogię husycką, złożoną z *Narrenturm* i *Bożych bojowników*. Jedną z bohaterek ostatniej części jest Żydówka Rixa Cartafila de Fonseca. Jej opowieść o nieszczęściach, jakie spotkały Żydów w Europie w wiekach średnich, nie mówi wiele nowego. Istotniejszy wydaje się jej język. Oto

²⁸ Tamże, s. 129.

²⁹ A. SAPKOWSKI: *Wiedźmin. Pani Jeziora...*, s. 501.

³⁰ J.T. GROSS: *Strach...*, s. 156.

³¹ Podobnie ukształtowana została powieść Jerzego Kosińskiego *Malowany ptak*, którą Henryk Grynberg analizuje jako „perwersyjny wstrząs literacki”, niemający wiele wspólnego z Holokaustem. Por. H. GRYNBERG: *Monolog polsko-żydowski...*, s. 82–83.

kilka przykładów stylistycznej nonszalancji, będącej nowym wyposażeniem antysemitkiej retoryki:

Sprawa jasna, mord rytualny, Żydzi porwali gówniarza na macę; [...] ktoś jakoby zbeszcześcił hostię [...]. Świętokradcami są Żydzi, głosił ów znak, bij Żyda, kto w Boga wierzy. Wierzących znalazło się wielu... [...] wszystkich Żydów, Żydówki i ich dzieci zapędzono do synagogi i wraz z nią spalono żywcem. Razem siedemdziesiąt dziewięć osób. Nie wiele, zważywszy, że łącznie we Frankonii i Szwabii Rindfleisch zabił pięć tysięcy [...]. Z resztą rodziny, w tej diasporze, też klasyka [...]. Jakbyś zgadł. Winnymi wybuchu i szerzenia zarazy byli naturalnie Żydzi³².

Rixa tłumaczy swój ambiwalentny stosunek do przeszłości odpornością na strach i niewrażliwością. Czym jednak wytłumaczyć językową odporność tekstu? Czy i tu mamy do czynienia z rozbudowaną metaforą rozległego antysemityzmu, skoro o wszystkich tych zdarzeniach wiemy z wiarygodnych źródeł, a jedyne, czego nie znamy, to ów niepokojąco-rubaszny ton dramatycznej opowieści?

W trawestacjach i pastiszach wątków żydowskich, jakie odkryliśmy u Sapkowskiego, widać coś sztucznego i papierowego. Nieznośny ton ideologicznej prowokacji, która wychodzi z przekonania, że historia nawet najbardziej przejmującego dramatu może się odwrócić, jeżeli tylko zechce się ją obejrzeć z innej strony.

Literatura *fantasy* zapewnia Zagładzie niezależność i możliwość pokazania tragicznych zdarzeń z przeszłości na nowo. Zagrożenie, jakie niosą z sobą pomysły Sapkowskiego, wynikać może jedynie z estetycznej nieważkości tego, co pisze. Z kiczu.

³² A. SAPKOWSKI: *Lux perpetua*. Warszawa 2006, s. 330–333.

Metonimie i pseudonimy

Pseudonimy Zagłady w prozie Ewy Kuryluk

Kariera pseudonimu

Żeby cię nie narażać, raporty z Egiptu pisuję pod rozmaitymi pseudonimami¹.

Wszystko, co najważniejsze w prozie Ewy Kuryluk, wiąże się z pojęciem pseudonimu, dosyć niejasnym i, być może, mniej szczęśliwym niż heteronimy Fernanda Pessoa, dzięki którym literatura zyskała przynajmniej kilka dodatkowych biografii podszywających się pod życiorys ich twórcy²; ale i pojęciem wystarczająco elastycznym, aby objąć fałszerstwa historii, swobodę imitacji oraz uczciwość języka Holokaustu³. W rzeczywistości, istota pseudonimu sprowadza się do zasadniczej dla problemów reprezentacji Zagłady sprawy, czy powinna być ona (wspo-

¹ E. KURLUK: *Wiek 21. Trio dla ukrytych napisane po polsku w roku 2000*. Przeł. M. KŁOBUKOWSKI. Warszawa 2005, s. 95.

² Por. M. LIPSZYC: *Wstęp*. W: F. PESSOA: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Przeł. M. LIPSZYC. Warszawa 2007, s. 5–7.

³ Dla dalszych rozważań przyjmuję objaśnienie pojęcia przez M.P. Markowskiego: „Pseudonim zaś, który jest parodystycznym odtworzeniem Ja, jest jednocześnie owego Ja radykalnym i ciągłym odtwarzaniem, czyli twarzy zamazywaniem, nadawaniem jej obcych rysów. Jeśli jest tylko maska, to nie ma jej w ogóle, tak jak nie ma w ogóle twarzy, która się nie zmienia. Jeśli są pseudonimy, to postać pod nimi skryta ukrywa tajemnicę, której nie można do końca zgłębić”. M.P. MARKOWSKI: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 28.

mniana reprezentacja) dosłowna i paradygmatyczna, czy raczej metaforyczna i uniwersalizująca⁴. Zwolennicy pierwszego stanowiska, w tym zwłaszcza autor *Holocaust Representation: Art Within Limits of History and Ethics*, Berel Lang, twierdzą, że „tylko najczystsza kronika faktów o ludobójstwie zbliża się do osiągnięcia pewnego stopnia »autentyczności i prawdziwości«, według którego zarówno literackie, jak i naukowe relacje na temat Holokaustu muszą być osądzone. Opowiadać należy tylko fakty. W innym przypadku wpadamy w dyskurs metaforyczny i stylizację (estetyzm). I tylko kronika faktów jest pewna, w przeciwnym razie narażamy się na niebezpieczeństwo narratywizacji i relatywizacji konstruowania fabuły”⁵. Admiratorzy figuratywnej teorii pseudonimu, zadłużeni u Paula De Mana, demonstracyjnie znieważają pogląd o metafizycznym zniekształcaniu pewnej wiedzy. Zresztą częściej niż metaforyczny, twierdzi Frank Ankersmit, dostęp do Holokaustu bywa metonimiczny. „Metonimia faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne przygodności naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Metafora rości sobie pretensję do trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co przylega do niej”⁶. Inwazja pseudonimu w prozie Ewy Kuryluk oznacza, że autorka natarczywie poszukuje środka prezentacji Zagłady; skomunikowanie Zagłady i pseudonimu natomiast wiąże się z przyjęciem przekonania o ograniczoności realizmu. Nie istnieje bowiem Wydarzenie lub Miejsce, z którym historyczne, artystyczne, filmowe czy literackie refleksje

⁴ Zob. B. LANG: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006; A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Problemy reprezentacji Holokaustu*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 141–154.

⁵ A. ZIĘBIŃSKA-WITEK: *Problemy reprezentacji Holokaustu...*, s. 142–143. O stylach rodzinnej opowieści, zmyśleniu i roli faktów por. Z. MITOSEK: *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. B. OWCZAREK, Z. MITOSEK, W. GRAJEWSKI. Kraków 2001, s. 175–193.

⁶ F. ANKERSMIT: *Pamiętając Holocaust: żaloba i melancholia*. W: TENŻE: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Przeł. A. AJSCHTET, P. AMBROŻY, J. BENEDYKTOWICZ, E. DOMAŃSKA, A. KUBIS, M. PIOTROWSKI, J. REGULSKA, S. SIKORA, T. SIKORA, M. ZAPĘDOWSKA. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, s. 406.

korespondują lub nie, ponieważ „Ostateczne Rozwiązanie” jest tym zdarzeniem, które pozwoliło postmodernistycznemu myśleniu zakwestionować ważność poglądu o całościowej i totalnej metodzie reprezentacji⁷. Pseudonim byłby świadectwem czegoś więcej niż intruzja tropów, czyniąca z tekstu o Zagładzie w pierwszej kolejności tekst, a później dokument. W języku greckim *pseudōnymos* oznacza fałszywie nazwanego⁸. Pseudonimu używa się, aby ukryć tożsamość, schować twarz i wyeksponować fałsz z założeniem, że pozostaje on identyczny z prawdą. Inaczej niż heteronim pseudonim nie tworzy figur całościowych, nie musi być również maską autora. Zapewnia kryjówkę autentycznym osobom spoza szeregu postaci literackich, wytwarza silne napięcia w *key novels*, umożliwia także równoległe prowadzenie wątków w kilku kierunkach równocześnie, wykazując się przy tym jeszcze jedną, zasadniczą zdolnością – kamuflowania żydostwa.

W dużej mierze to właśnie sposób usytuowania pseudonimu, a co za tym idzie – stopień jawności biografii, jaką chwył ów ochrania, zdecydował o różnicach w prozie Ewy Kuryluk, które przyjął i uznał za graniczne lub szczególne dla pewnych wątków. Mówiąc najprościej: nawet jeśli wszystkie wspomniane różnice dotyczą reprezentacji Zagłady w jej najmniej ekonomicznym znaczeniu historii rodzinnej, to tylko pewna część, i to ta z najpóźniejszych książek, wypadła z konwencji pseudonimu i została zaprezentowana w sposób autentyczny i jawny, z poszanowaniem jej inklinacji do wiązania się z literaturą świadectwa. We wcześniejszych przypadkach pseudonim pozostał niezapśredniczoną formą „mówienia za” innych, która „skłaniała się ku zastąpieniu ich głosów i przywróceniu relacji opresyjnych czy kolonialnych”⁹. Działo się tak, ponieważ owi „inni”, tak czy inaczej ujawniający się później jako Żydzi, nie tylko bali się pokazać twarz. Byli „*still alive*”, „ciągle żywi”, czym uwarunkowali powstanie retorycznej osłony, która unieważnia ich

⁷ Por. S. FRIEDLÄNDER: *Introduction*. In: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*. Ed. S. FRIEDLÄNDER. Harvard 1992, s. 5.

⁸ Por. M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1998, s. 452.

⁹ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 179.

istotność dla rzeczywistości, przerzucając odpowiedzialność za literacką fikcję na relacje opresyjno-kolonialne właśnie. Wówczas głos narratora, podrabiany umiejętnie przez Ewę Kuryluk, okazać się musiał głosem „opętanej”, która chce „pisać lub odgrywać jakiś wariant narracji niewolniczej, naznaczonej licznymi odmianami kompulsywnego powtarzania i opracowywania lub przepracowywania przeszłości”¹⁰. W szerszym znaczeniu literatura aktywująca głos pokrzywdzonych („literatura sterroryzowanej bezsilności”¹¹) koncentruje się oczywiście na wydarzeniach interpretacyjnie wypaczonych i historycznie niezrozumiałych, niekoniecznie identyfikując się ze stanowiskiem ofiar. W takiej postaci „sterroryzowana proza” zachowała reguły, o jakie walczył Lang, w tym metodę literalnej, minimalistycznej reprezentacji, redukującą (lub redukującą ją tylko w założeniach) wszelką interwencję wyobraźni historyka. Toteż trzy z pięciu tomów prozy napisanych podczas prawie dwudziestu lat fabularnej aktywności Kuryluk – *Wiek 21*¹², *Grand Hotel Oriental*¹³ oraz *Encyklopedierotyki*¹⁴ – pracują wyłącznie dzięki mechanizmowi pseudonimu, absolutyzującego każdy z nich jako rzecz fikcyjnie skończoną i nieprawdziwą. Natomiast dwa ostatnie zbiory – *Goldi. Apoteoza zwierczakowatości*¹⁵ oraz *Frascati. Apoteoza topografii*¹⁶ – pseudonimują rzeczywistość przedstawioną w niewielkim stopniu¹⁷. Po pierwsze, dlatego, że obecny w nich imperatyw odkłamywania historii w jej polityczno-społecznym sensie (dotyczącym zarówno Holocaustu, jak i eksterminacji osób chorych psychicznie przez nazistów) *ex definitione* powinien pracować w poetyce jawności. Po wtóre, bohaterowie tych książek, Karol (*Goldi...*) oraz Maria i Piotr Kurylukowie (*Frascati...*), czyli najbli-

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 178.

¹² E. KURYLUK: *Wiek 21...*

¹³ E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental*. Przeł. E. KURYLUK. Warszawa 1997.

¹⁴ E. KURYLUK: *Encyklopedierotyki*. Warszawa 2001.

¹⁵ E. KURYLUK: *Goldi. Apoteoza zwierczakowatości*. Warszawa 2004.

¹⁶ E. KURYLUK: *Frascati. Apoteoza topografii*. Kraków 2009.

¹⁷ O autobiograficzności obu tych powieści pisała Monika ŻÓŁKOŚ. Por. TAŻ: *Tworzenie pamięci. O powieściach autobiograficznych Ewy Kuryluk*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 271–281.

sza rodzina bohaterki-narratorki Ewy, aby stać się figurami literackimi, a nawet – jak chciał Lang – paradygmatami pewnych postaw, w sensie dosłownym musieli przestać istnieć i ponieść symboliczną ofiarę (stratę). Odpowiadając na pytanie, dlaczego historia opisana we *Frascati...* tak bardzo przypomina wypadki znane czytelnikom z książki o chomiku Goldim, natomiast różni ją od tamtej wyraźnie mniejsza liczba metafor, pisarka przyznała: „Kiedy pisałam *Goldiego*, żył jeszcze mój brat. Mogłam opowiedzieć znacznie mniej, bo bałam się, że to utrudni mu życie”¹⁸. Jako „literatura sterroryzowanej bezsilności” tomy *Goldi...* i *Frascati...* są zatem ustabilizowanymi głosami umarłych, które odnalazły swojego mediatora i szamana. Interesować mnie będzie nie to, dlaczego umarli powracają, albowiem interwencję Lacana, twierdzącego, iż przyczyna ich zastraszającej aktywności wiąże się z nieskutecznością pochówku, traktuję bardzo poważnie¹⁹. Znacznie istotniejsze pozostaje jednak pytanie o przyczyny kontrolowanego przebrania umarłych. Warunkiem rozpoznania w prozie Kuryluk roli pseudonimu byłoby zdanie sobie sprawy z faktu, dlaczego i do jakiego stopnia trup jako figura tekstu chce być przebrany.

¹⁸ *Ktoś jest dla kogoś dobry*. Z Ewą KURYLUK rozmawiała Dorota JARECKA. Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75475,7112897,Ewa_Kuryluk__Ktos_jest_dla_kogos_dobry.html [data dostępu: 9.06.2010].

¹⁹ U Žižka czytamy: „Dlaczego umarli wracają? Odpowiedź, jaką proponuje Lacan, brzmi tak samo, jak ta, którą podsuwa kultura popularna: ponieważ nie zostali należycie pogrzebani, tzn. ponieważ w związku z ich pochówkiem doszło do jakichś uchybień. Powrót umarłych jest znakiem zakłócenia symbolicznego rytuału, procesu symbolizowania; umarli powracają w roli poborców niespłaconego długu symbolicznego”. S. ŽIŽEK: *Patrząc z ukosa. Do Lacana poprzez kulturę popularną*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2003, s. 42.

Żydowskie szczątki

Zagłada? Włochata jak czau-czau²⁰.

W trzech pierwszych fabułach autorki *Chusty Weroniki* Holocaust nie tylko nie osiągnął wyższej rangi niż ślad; został wchłonięty przez politykę redukcji i rozproszenia, pomniejszony i sprowadzony do iluzorycznego wątku towarzyszącego w najmniej jasnych okolicznościach zdarzeniom o znaczeniu całkowicie innym niż Zagłada. W najpóźniejszej z powieści – *Encyklopedierotyku* – Kuryluk ustanowiła rekord długości milczenia o problemie i zamiast osłonić go pseudonimem, zastąpiła Zagładę rudymmentarnie określoną, żydowską wrażliwością jednej z bohaterek: „Rolo, stary erotomanie! (z listu Planii do Rolanda Barthesa) – Dziś – nie, już wczoraj, północ, bije dzwon – są, były, urodziny Eda. Paka jego niewysłanych listów do ciebie dobrnęła tu – na szczęście do biura, dało się schować przed Sylvem – w sam szabes”²¹. Usprawiedliwieniem dla zdawkowości jej komentarza pozostał fakt o centralnym znaczeniu – homoerotyzm. Odciążając swoją „encyklopedię erotyki” od wspomnianych wątków, w rzeczywistości Kuryluk obciążyla ją niemniej poważnym kłopotem głównego bohatera i autora *Fragmentów dyskursu miłosnego*, który nazwać by można ostatnią, starczą miłością²². Trudną, potępieńczą, uzależniającą i niszczącą: widząc pewnego dnia w drzwiach mieszkania swojego studenta Edmunda, zakochany dotąd jedynie w *Maman* profesor ulega fascynacji młodzieńcem, który niedługo potem, w równie niejasnych oko-

²⁰ E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental...*, s. 185.

²¹ E. KURYLUK: *Encyklopedierotyki...*, s. 75.

²² W znaczeniu, jakie nadał jej w *Lalce* Bolesław Prus w rozmowie między Stanisławem Wokulskim a doktorem Szumanem: „Trzy wyrazy, a cztery głupstwa. – Zrób szóste – odpowiedział doktor, nie odejmując szkła od oka – i ożeń się. – Szóste?... – [...] A gdzież piąte? – Piąte już zrobiłeś: zakochałeś się. – Ja?... W moim wieku?... – Czterdzieści pięć lat – to epoka ostatniej miłości, najgorszej – odpowiedział doktor. – Znawcy mówią, że pierwsza miłość jest najgorsza – szepnął Wokulski. – Nieprawda. Po pierwszej czeka cię sto innych, ale po setnej pierwszej – już nic”. B. PRUS: *Lalka*. T. 1. Warszawa 1964, s. 64.

licznościach, znika. Kuryluk zdecydowała się wyjaskrawić żalność położenia mężczyzny, czyniąc je pretekstem do równie śmiałych, jak mogłoby to nastąpić w przypadku Zagłady, odsłoneń. Bezwstydnym starzec, wpadający w obłąd po ucieczce nieokrzesanego efeba, musiał okazać się zaprzeczeniem bohatera obrazu *Tobiasz i anioł*, przypisywanego jednocześnie Leonardowi da Vinci i Andrei del Verocchio. Inwazja wątku malarskiego, czytanego w stylistyce *queer*, utrudniłaby jednak poszukiwanie tropów Zagłady, gdyby oczywiście poczucie estetycznego umiaru pisarki zmieściło alians obu tematów. Stało się inaczej: powieść *Encyklopedierotyki*, kontynuująca politykę mistyfikacji²³, znaną z *Wieku 21* i *Grand Hotel Oriental*, została napisana z myślą o odsłonięciu sekretów uniwersyteckiego trybalizmu (czy może raczej neotrybalizmu) z jego mgławicową uczuciowością, płynnością, tymczasowymi zrzeszeniami i rozproszeniem²⁴. Analizując plemienność akademickiej społeczności, opartą na nie od razu jawnych przesłankach (erotyzm, ekonomia, wiedza), Kuryluk elegancko odseparowała się od mechanicznego kultu Zagłady i skupiła się na domysłach na temat życia uczuciowego idola francuskiego poststrukturalizmu.

Kilka lat wcześniej w błyskotliwym portrecie męskiego starzenia się, wydanym pod nazwą *Grand Hotel Oriental*, pisarka przedstawiła równie drastycznie okrojoną wersję Zagłady, pozostałością historycznego dramatu czyniąc głównego bohatera Juliana, który „przeszedł piekło naszego [XX – M.C.] wieku i na stare lata wylądował w rudrze naprzeciwko Grand Hotel Oriental”²⁵. Prawdziwym nieszczęściem mężczyzny okazała się jednak nie kombatanka przeszłość, lecz fałszy-

²³ Moją intuicję częściowo potwierdza autokomentarz autorki do powieści: „*Encyklopedierotyki* to bardzo osobista książka. Pomysł jest taki. Strukturaliści przygotowują encyklopedię erotyki. Większość z nich to ludzie pozbawieni wglądu w siebie, uwikłani w szalone związki, którzy erotykę mogą tylko zakamuflować. Z porządkiem świata często łączy się kamuflaż prezentowany jako dochodzenie do kolejnej prawdy”. E. KURYLUK: *W raju byliśmy nadzy. Maska to też skóra*. Ewa Kuryluk opowiada Lidii Ostalowskiej o swoim życiu i sztuce. „Gazeta Wyborcza” z 13.02.2003, s. 23 [dodatek: „Duży Format”].

²⁴ Por. M. MAFFESOLI: *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2008, s. 116–157.

²⁵ E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental...*, s. 9.

wa fascynacja młodą dziewczyną, łudząco podobną do zmarłej żony. Żydówka Myzia, wymiennie nazywana Mirage, faktycznie pracowała jako Mimi Blumsztajn, aktorka teatru *Alphabet City* z Brooklynu („Musiałem ją stracić. Byłem dla niej za stary”²⁶), i nie miała prawdopodobnie nic wspólnego z Holocaustem. Jednak jej biografia, przebrana w kostium pseudonimu, wchłonęła kilka innych, dramatycznych życiorysów żydowskich, które z niejasnych powodów znalazły się poza kanonem i oficjalnym trybem świadectwa. Zaznaczmy od razu, że nie są to życiorysy pełne, lecz połatane i fragmentaryczne, pozostające w konflikcie z całością i wystawiające świadectwo temu, co nie daje się przedstawić.

Ocalony musi bowiem nie tylko porzucić myśl o całości – przekonywała za J.F. Lyotardem Dorota Krawczyńska – lecz także pogodzić się z faktem, iż skazany jest na fragmentaryczność swoich wspomnień i że to poczucie podzielenia, niekompletności, pustki i braku (także ciągłości) stanowić ma immanentną cechę jego egzystencji²⁷.

W tym przypadku aktywizowanie poróżnienia i konsekwencje rozpadu należałyby przede wszystkim do instancji komunikującej w tekście, która zarówno w *Grand Hotel Oriental*, jak i w *Wiek 21* sprawia wrażenie pomieszanej, jednolitej i nieoczywistej. Wiele ją łączy z praktyką komunikowania o Zagładzie w pisarstwie Henryka Grynberga.

Świadomość rozpadu świata, który dokonał się w wyniku (bezsensownej, wg A. Heller) katastrofy Holocaustu, zarazem charakteryzuje pisarstwo Grynberga (zawierając się w nim), jak i je inspiruje. Fragmentaryczność funkcjonuje tu zatem nie jako sposób prowadzenia narracji, czy też cecha kompozycji poszczególnych wypowiedzi literackich, lecz jako wizja opisywanego świata, cecha postrzeganej rzeczywistości, odnotowana

²⁶ Tamże, s. 153.

²⁷ D. KRAWCZYŃSKA: *Małe narracje o Zagładzie*. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 800. Na temat literatury Henryka Grynberga por. książkę Doroty KRAWCZYŃSKIEJ: *Własna historia Holocaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*. Warszawa 2005.

w zapisie, przez ów zapis przywołana. Grynberg postrzega zawsze rzeczywistość z punktu widzenia tej osoby, której udziela głosu²⁸.

Analogicznie postępuje Ewa Kuryluk. Jej wszystkie opowieści są w równym stopniu konstelacjami (czyli swobodnymi układami równoważnych znaczeń), preferują jednoczesność zdarzeń, rezygnują z sekwencyjności, wprowadzają wrażenie nieładu i odkrywają przed czytelnikiem ponowoczesną świadomość różnicy. Myzia jako pseudonim to ostatecznie pasmo głosów z przeszłości, zatartych i nierozpoznanych, a może nawet nieprawdziwych:

Laura? Laura Benedykt? Nie poznałaś mnie po głosie? To Juli. Z Brooklynu. Gdy byłaś małą dziewczynką... razem z mamą... Naprzeciwko naszego domu... Właściciel stacji benzynowej. Co?... W czasie okupacji... Nie do wiary! Odkręcał kurki? Tak, słyszałem. Cyklon A w komorze B. [...] Przy aparacie. Dr Julian Frost Benedykt z Berdiszef w Ohio. Czy zastałem Ofelię? Jej syn... przy aparacie? *How do you do*, Gamljet? Co z ciebie był kiedyś za pieszczoszek. *Don't understand*: mama gdzie? W gazie? A, w wannie. Zamknęli cię do gimnazjum imienia Powstańców Getta w piątce?²⁹

Fantazmatyczna Mirage, która w końcu zostaje nazwana pseudonimem pseudonimów, musi okazać się figurą imitowania Zagłady, czyli czymś zupełnie innym niż w beładzie porozrzucane skrawki i szczątki świadectwa. Przyjrzyjmy się obrazowi Antygony płonącej w krematorijnym ogniu, którą Julian w rozmowie z równie nieprawdopodobną Dokpą (Dokpetchen), wywołaną z mroku dziejów prawem parabazy, uczynił świadkiem figuratywnego wyznania:

Przepraszam cię, Dokpetchen. W krematorium tak śmierdziało, że nie przestawałem wyc. Wreszcie jakiś lunatyk w białym kitlu się zlitował. Zdjął mi bandaż z oczu – i ujrzałem Antygonę. Przykuli ją do kurka... Boże! *Non!* Niczego sobie nie uroiłem, pani doktor! To była ona, w swoim najładniejszym jedwabnym kimono. Na kark spadły jej utlenione kę-

²⁸ D. KRAWCZYŃSKA: *Małe narracje o Zagładzie...*, s. 800.

²⁹ E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental...*, s. 148–149.

dziory, między nimi nurkowały karpie. Od razu poznałem Mirage, córkę Luizy, wykapaną mamę! Taka sama oliwkowa cera... nos na kwintę. I te dłonie! Jak wyrzeźbione przez Michała Anioła [...]. Od jednej iskry, nie większej od płatka nasturcji, zajęła się jej suknia. Co zostało z Mirage? Mniej popiołu niż kot napłakał³⁰.

Płonąca Żydówka nie jest śladem żywego zdarzenia. Może być jedynie prawzorem wielu podobnych wydarzeń, figuralnym uogólnieniem, „ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów [...], które zostały poetycko i retorycznie wzmożone, przetransponowane i upięk-szone”³¹, ale w żadnym wypadku nie będzie przypominać prawdy. Albowiem, powiada Nietzsche, „prawdy są złudami, o których zapomniano, że nimi są”³². „Tego rodzaju patologiczne obsesje to jeden z elementów... Tak, po wylewie zdarza się to dość często. Ma pan zupełną rację: to mentalny miraż”³³. Od zmiarkowania, że prawdę, aby ją autentycznie przeżywać, musimy w każdej sytuacji wymyślać od nowa, do stwierdzenia, że wszelki jej rodzaj przejęty przez sztukę staje się imitacją, w prozie Kuryluk prowadzi bardzo krótka droga, zapośredniczona w refleksji Dominicka LaCapry. Zdaniem autora *Writing History, Writing Trauma*, od niedawna sztuka i literatura symbolicznie ryzykują, obok świadczenia traumie, również jej imitowanie, odgrywając i do pewnego stopnia przepracowując dotkliwe cierpienie. Dobrą stroną zjawiska, korzystną dla twórczości Ewy Kuryluk, pozostaje fakt, że „literatura sterroryzowanej bezsilności” nie podlega przymusowi reportażu. Opowiadać możemy o wszystkim, co wydaje się nam autentyczne przez to, że wzbudza w nas prawdziwe i wiarygodne, więc także odpowiednio silne uczucia. Zdając sobie sprawę z fundamentalistycznego stanowiska Langa, LaCapra uznał symulowanie, a nawet naśladowanie traumy za ożywczy ruch w sztuce świadectwa, przyjmując równocześnie, że „w historii w ogóle istnieje miejsce dla niepokoju empatycznego jako aspektu

³⁰ Tamże, s. 164–165.

³¹ F. NIETZSCHE: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. W: TENŻE: *Pisma pozostale 1862–1875*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 189.

³² Tamże.

³³ E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental...*, s. 137.

rozumienia, który stylistycznie rozstraja głos narracyjny i równoważy harmonizującą narrację lub nieuzasadnioną obiektywizację, ale pozwala na pełną napięcia wzajemną grę między krytyczną, koniecznie obiektywizującą (nawet »odrętwiającą« w geście samoobrony) rekonstrukcją a afektywną reakcją na pewne problemy, ludzi i teksty³⁴. Uznajmy zatem stwierdzenia w rodzaju „[pakę listów] dało się schować przed Sylvem w sam szabes” oraz „Julian Apostata przerznął Żydóweczkę”³⁵ za wypowiedziane w stylistycznym afekcie.

Przepoczwarzanie Znowu heteronimy

[...] [moja matka – M.C.] do końca się ukrywała³⁶.

Refleksja o Holokauście w powieści *Wiek 21* wypowiedziana została nie tylko *expressis verbis*. Bohaterowie, którym pisarka oddała głos i ustąpiła pola (Simone Weil i Mojżesz Majmonides), okazali się heteronimami jej samej i jej najbliższych. Ich możliwości metakrytyczne (o zdolnościach do osobliwej refleksji na temat Zagłady nie wspominając), umocowane w rzeczywistości pozaliterackiej (Majmonides był filozofem średniowiecza, Weil myślicielką XX wieku), posłużyły do zbudowania gęstej sieci zależności interpersonalnych, pozwalających zidentyfikować Zagładę jako jeden z dramatyczniejszych momentów najnowszej historii. Ta oczywista konstatacja posłużyła Kuryluk do zastosowania niebywale skomplikowanego mechanizmu ewoluowania bohaterów, ich zanikania i wynikania z siebie jednocześnie, głównie po to, by potwierdzić prawdę, wypowiedzianą wiele lat później w powieści *Frascati...*, że „dzieci muszą wyjawić światu sekrety rodziców”³⁷. Doj-

³⁴ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym...*, s. 181.

³⁵ E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental...*, s. 37.

³⁶ E. KURYLUK: *W raju byliśmy nadzy. Maska to też skóra...*, s. 21.

³⁷ E. KURYLUK: *Frascati...*, s. 136.

rzewanie podmiotu w *Wieku 21* – choć tak właśnie byłoby najprościej sądzić – nie musi doprowadzić do eliminacji jego labilności i płynności. Obie te kategorie prowadzą do zmian, które zachodzą w kilku bohaterach naraz, dając efekt niechcianej i niemożliwej do zniesienia (z punktu widzenia odbiorcy) jednoczesności i sprawiając w dodatku wrażenie, że *Wiek 21* jest prozą tyleż totalną, ile nomadyczną, parodystyczną i rozgrywającą się na różnych poziomach doświadczenia³⁸. Należałoby wówczas powiedzieć, że kluczowym doświadczeniem, do którego sprowadzają się wszystkie pozostałe, jest doświadczenie odkrywania Zagłady przez jej ponowne zakrywanie. Tak twierdzi we *Frascati...* powieściowa matka autorki po lekturze *Wiek 21*:

– Dzieci muszą wyjawiać światu sekrety rodziców – mruknęła. – Czytać dalej, córeczko? – Jak chcesz, mamó. – „Na instrumenty z błony, kostek i włosów przerobiono naszych najwybitniejszych wirtuozów oraz...” [...] Dlaczego postawiłaś trzy kropeczki zamiast skończyć zdanie? [...] Ze strachu [...] Carol w twojej powieści to córeczka Karola? [Kuryluka – M.C.]. I twoja mamó. – Oraz Piotruś? – Tak. – „Podoba mi się, że Carol wciąż się przepoczwarza – [...] z ćmy w rybę, z ptaka w roślinę, z łodzi w wodę, z pasjonatki w abnegatkę, z mitomanki w lunatyczkę, z Kareniny w Berenikę [...] – z Żydówki, która pragnie się ukryć, w Żydówkę, która chce siebie wydać, bo ocalenie uważa za winę”³⁹.

Kompozycyjne komplikacje, zaproponowane przez autorkę bardzo wcześniej i zmierzające do upłynnienia narracji, odcięcia jej od gruntu przedstawiania oraz zamiany w prawdziwy potok, wyniknęły jednak z czego innego niż awangardowa potrzeba oryginalności, dobrze znana Ewie Kuryluk jako rzeźbiarce, graficze i performerce. Prawdziwą przyczyną formalnych zaskoczeń w omawianej prozie okazały się wojenne losy Żydów, poukrywanych za fałszywymi nazwiskami i w obco brzmiących dokumentach. Jeden z nich, Teddy Gleich, pierwszy mąż Miriam Kohany, znanej jako Maria Kuryluk, został pochowany na cmentarzu

³⁸ R. BRAIDOTTI: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. DERRA. Warszawa 2009, s. 7–70.

³⁹ E. KURYLUK: *Frascati...*, s. 136.

Rakowickim jako Tadeusz Józef Glajch-Grabowski. Jego tożsamość przeto „uległa kolejnej metamorfozie”⁴⁰.

Powiedzmy wreszcie, że mechanizm ukrywania, ośrodkowy w tej prozie, znalazł się w niej nie przez przypadek i jego walor biograficzny, być może w innej sytuacji wątpliwy lub irytujący, zdecydował o przewadze pseudonimu we wcześniejszych książkach, a następnie o jego zaniku. Ich tematem przewodnim – nawet wówczas, gdy wydaje się on inny i całkowicie zmodyfikowany – pozostaje ukrywanie się matki. Kilka przykładów:

Wiem natomiast od Mamy [wspominała Julia Juryś – M.C.], że Kurylukowa jest Żydówką i że jest chora. Na co? Poza Kurylukiem, nieszczęśliwym Łąpką, kto co wie o tragicznym losie tej rodziny? Ktoś wie, ale w Polsce. W Wiedniu Kuryluk jest sam. Kurylukowa unika nie tylko Żydów. Jest dotknięta manią prześladowczą, agresywna. Świat ambasad musi wydawać jej się obcy i groźny. Jest czternaście lat po wojnie. Naokoło mówią po niemiecku, ojczystym językiem Kurylukowej i hitlerowców. Stan Kurylukowej gwałtownie się pogarsza. Z ich mieszkania dobiegają krzyki. Pogotowie odwozi ją do szpitala psychiatrycznego⁴¹.

[...] ja [Ewa Kuryluk – M.C.] się konspirowałam. Kradłam rodzicom drobne i chowałam za szafę. Podświadomie naśladowałam manie mamy [...]. Po próbie samobójczej [w Wiedniu – M.C.] mama trafiła do kliniki psychiatrycznej. I nie chciała z niej wyjść. Tym bardziej że [...] klinikę prowadził profesor Hoff, uczeń Freuda. [...] Od wojny do śmierci mama żyła na fałszywych papierach⁴².

W pojęciu Ewy Kuryluk sztuka zakrywa i ujawnia. Wykonując oba ruchy, artysta nie różnicuje ich obyczajowo. „Obnażam, ale mogę zasłonić” – mawia artystka w przekonaniu, że mistyfikacja potrafi być zdecydowanie mniej „obyczajna” niż odsłona. Korzystając z oczywistej wiedzy, że wyposażona w język konwencji i metafor sztuka to parawan,

⁴⁰ Tamże, s. 283.

⁴¹ J. JURYŚ: [recenzja z książki *Goldi...* Ewy Kuryluk]. Dostępne w Internecie: http://www.zeszytyliterackie.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=88 [data dostępu: 12.12.2012].

⁴² E. KURLUK: *W raj u byliśmy nadzy. Maska to też skóra...*, s. 21, 22.

znawczyni jej demistyfikatorskich skłonności nadała literaturze jeszcze jedną rolę: ukrywania i odkrywania wątków związanych z Holocaustem. W tym wcieleniu sztuka jest już nie tylko „sztuczna” i kunktatorska; pozostaje w przybliżeniu „skóra”, zasłona i zabezpieczeniem. Holocaust pozbawiony jej „opieki” i osłony, mimo zastrzeżeń Berela Langa, byłby w postaci „czystego” dokumentu po prostu nie do zniesienia.

Śmierć bliskich i całkowite odsłonięcie

„Nie ma już moich bliskich, więc łatwiej jest odsłonić prawdę o nich. A prawda o najbliższych jest też prawdą o sobie. Prawda, na moje oko nie do odsłonięcia w sposób niezakłamany, póki oni żyją”⁴³. Zrozumiałe, że podejmujące wątek rodzinny opowieści *Goldi... i Frascati...* mogły powstać dopiero po śmierci rodziny pisarki. Wydaje się jednak, że musiały w niej również wywołać potrzebę przeformułowania stanowiska na temat zadań sztuki. Ágneš Heller w wykładzie *Pamięć i zapomnianie. O sensie i braku sensu*, wygłoszonym 11 stycznia 2001 roku w ramach „Mosses-Lectures” w Instytucie Literatury Niemieckiej na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, zauważyła oczywistą analogię między przeżyciem Holocaustu a traumą psychiczną i wyciągnęła stąd wniosek, że Zagłada (jako rodzaj żałoby) musiała w świadomości jej ofiar i świadków ulec (lub nie ulec) przepracowaniu, a następnie zapomnieniu.

Rzecz nie w tym, że ofiary chciały rzeczywiście zapomnieć Holocaust; to byłoby niemożliwe. Wszyscy mieli swoją historię, wszyscy swoją historię opowiadali, a były to historie tych, co przeżyli [...]. Holocaust został zapomniany, ponieważ nikt nie chciał o nim pamiętać. Jednak w stosunkach między Żydami i nie-Żydami wciąż odgrywał rolę *factum brutum* zamilczanego na śmierć Holocaustu. To pozostało niewyrażanym

⁴³ *Życie jako dzieło sztuki*. Z Ewą KURYLUK rozmawiał Marcin WILK. Dostępne w Internecie: <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/304502,1,zycie-jako-dzielo-sztuki.read> [data dostępu: 1.12.2012].

głośno ośrodkiem wszelkich neuroz. Trzecim etapem była faza przypominania sobie. Tymczasem dorosła nowa generacja, która stawiała pytania; to przynosiło ulgę pokoleniu rodziców. Żydzi nie wstydzili się już, że są Żydami, i wracali do żydostwa; chcieli nauczyć się rozumieć to, czego zrozumieć nie sposób⁴⁴.

Pamiętanie, według Heller, jest rzeczywistością autentyczną i totalną, całkowicie osobistą i dokumentarną. Przeto pamięć sztuki, którą autorka wykładu wliczyła do czwartego etapu pracy żałoby nad Holocaustem jako „powszechny dyskurs dotyczący Holocaustu”⁴⁵, nie ma nic wspólnego z prawdziwą pamięcią. Wprawdzie nie jest też pamięcią szczególnie szkodliwą – lepiej źle pamiętać niż w ogóle nie pamiętać, albowiem „pamięć nieautentyczna jest rodzajem wiedzy, który przynajmniej nie zamyka możliwości pamiętania bardziej autentycznego”⁴⁶ – ale nigdy nie będzie „pamięcią nabrzmiałą bólem nie do wytrzymania”⁴⁷. Nie zmienia to jednak faktu, że typ autobiografistki, jaką uprawia Ewa Kuryluk, mieści się w regule literatury odsłaniającej, demaskującej i obnażającej prawdę. Tylko taka literatura – w sensie najgłębiej etycznym – ma, zdaniem autorki, sens. Wybierzmy z niej dwa wątki – tożsamości i choroby – oba dotąd przesłaniane i chronione, choć retorycznie obecne, a nawet nadaktywne. W rozlicznych toposach – obrazie butów matki, w których ukryła swoje młodzieńcze zdjęcia, w obrazie statku szaleńców – narratorka próbuje jeszcze przemieścić je ostrożnie w rejony nieprawdziwego. Aktu zdemaskowania rzeczywistości i jej odsłonięcia dokonuje jednak wówczas, gdy całkowicie rezygnuje z pseudonimów:

W 1968 roku Zofia Lissa, krytyk muzyczny *Sygnalów*, napisała o Tobie [Karolu Kuryluku – M.C.]: „Na kilka lat przed swoją śmiercią opowiadała mi Anna Kowalska o Karolu Kuryluku: po zajęciu Lwowa przez hitlerowców szedł pewnego razu przez park Stryjski, gdzie zobaczył na ławce

⁴⁴ Á. HELLER: *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*. Przeł. A. KOPACKI. „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52–53, s. 25–26.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 27.

⁴⁷ K. DOROSZ: *Pamięć życia – pamięć śmierci*. „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52–53, s. 28.

młodą dziewczynę [matkę Ewy – M.C.] o kamiennej twarzy, takiej, jaką mają tylko ludzie idący na śmierć, ludzie, dla których nie ma już wyjścia. [...] Kuryluk niewiele rozmyślając, wziął tego całkiem obcego człowieka do siebie do domu. Przechował przez całą okupację. Dziewczyna do dziś żyje i pracuje w Polsce⁴⁸.

Albo:

Milicjanci zgarnęli Piotrusia [Kuryluka – M.C.] z Alej Jerozolimskich. Podobno rozebrał się do naga, klęczał na jezdni i krzyczał: „Jestem Jezusem, ukrzyżujcie mnie!”. Jest w Tworkach [...]. Tak trafił Piotruś do szpitala psychiatrycznego po raz pierwszy⁴⁹.

Nie miejmy złudzeń: autorka tych słów nie odkrywa przed nami absolutnie pewnej prawdy, twierdząc, że jest ona wielka i zatriumfuje, ale pod oficjalnym językiem dokumentu przemycą radosną wiedzę o wszechobecności wiary w faktyczność zmyślenia, warunkując je uprzednim retorycznym podbarwieniem i wzmożeniem. Podówczas dążenia Kuryluk okazują się raczej deklaracjami niewiary w solidność sztuki jako umocowanej retorycznie prawdy, chociaż deklaracjami „przyjemnymi”, leczącymi, terapeutycznymi. Jak inaczej, jeśli nie w poetyce dowcipu, zrozumieć rozdział *Goldiego...* zatytułowany *Kochani w butach mamy*, oparty na podwójnej grze słów? Z jednej strony zaczęła w nim pisarka snuć opowieść o żydowskich przodkach matki, noszących nazwisko Kohany, z drugiej – robiąc to – wprowadziła niebywale rzeczowywisty koncept „narracji znalezionej w butelce” (tu: w butach matki przechowywanych na szafie).

Kontynuując myśl Nietzschego o metaforycznej naturze prawdy, Richard Rorty pisał:

Wypowiedzenie zdania niemającego ustalonego miejsca w grze językowej to [...] wypowiedzenie czegoś, co nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe, czegoś, co nie jest – używając terminologii Iana Hackinga – „kandydatem do wartości logicznej”. Jest tak dlatego, że zdaniu takiemu nie

⁴⁸ E. KURLUK: *Goldi...*, s. 215.

⁴⁹ E. KURLUK: *Frascati...*, s. 244.

można ani przytaknąć, ani zaprzeczyć, że nie sposób argumentować ani za, ani przeciw niemu. Można jedynie delektować się nim bądź je wypluć [...]. Jeżeli ludzie będą się nim delektować, miast je wypluć, zdanie to może być powtarzane, podchwytywane, rozprowadane. Wówczas będzie powoli domagało się zwyczajowego użycia, znajomego miejsca w grze językowej⁵⁰.

Proza Ewy Kuryluk znajduje się pomiędzy uznaniem prawdy za warunek świadczenia o śmierci przez tekst a ustanowieniem go wartością pozamoralną i pozalologiczną. Pomędzy heteronimem a pseudonimem.

Zatajone świadectwa

Mowa nienawiści jest jak hologram, który ma tę cechę, że w każdym jego fragmencie tkwi wierny obraz całości⁵¹.

Przesunięcie środka ciężkości z ozdobnego języka na tematykę wykluczenia nie uchroniło tekstów Kuryluk przed zmianą. Odkąd zdradziła swój rodowód, literatura autorki *Wiedeńskiej apokalipsy* odcięła się również od retorycznej swobody, aby przemówić językiem poskromionego i zakonspirowanego faktu. Językiem przedawnionego i zawstyżonego własną staroświeckością dokumentu. Wbrew przekonaniom Berela Langa, twierdzącego, że wartość informacyjno-poznawcza naocznego świadectwa przewyższa wszelkie konstrukcje fikcyjne⁵², Kuryluk podjęła walkę o cenę dokumentu zawoalowanego, zmistyfikowanego i zmontowanego. Cała jej twórczość literacka – od debiutanckiego tomu poetyckiego *Kontur* z 1979 roku, przez powieść *Grand Hotel Oriental*, wydaną

⁵⁰ R. RORTY: *Przygodność, ironia i solidarność*. Przeł. W.J. POPOWSKI. Warszawa 2009, s. 43–44.

⁵¹ S. KOWAŁSKI, M. TULLI: *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*. Warszawa 2003, s. 508.

⁵² B. LANG: *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2 (390–391), s. 25.

w roku 1997, aż po tom, skądinąd kapryśnych, lecz czarujących, wspomnień *Frascati...* – ułożyła się w zamaskowaną kartotekę, prowadzoną jednak ręką artysty, nie archiwisty. W dokładnie taką samą kompozycję uformować daje się szereg wykonywanych latami przez autorkę *Salome albo o rozkoszy* fotomontaży, instalacji i autofotografii. „Nic nie jest jednoznaczne ani w życiu, ani w sztuce, a najmniej w naszej psychice”⁵³. Skierowanie energii z dawania świadectwa na udawanie jego niedawania uczyniło z prac Kuryluk galerię niejasnych dziwactw i niejawnych dwuznaczności. W tradycyjnej literaturze świadczenia o Shoah mieliśmy do czynienia z sytuacją odwrotną. Ofiary wojennego dramatu decydowały się żyć, by opowiadać. Sytuacja zdawania relacji urastała w tym i podobnych przypadkach do rangi językowego przymusu; schorzenia, które mobilizuje całkowicie oddany sprawie podmiot do nieskończonego powtarzania, lecz tracąc z horyzontu obowiązek moralny, zaczyna być tylko maniackalną trwogą. Primo Levi wymyślił dla takiej jednostki chorobowej, której doświadczył zresztą (jako schorzenia właśnie) tuż po uwolnieniu z Auschwitz, odpowiednio ironiczną, literacką koincydencję w postaci toposu sędziwego, nachalnego marynarza z ballady Coleridge’a, zmuszającego gości weselnych do wysłuchiwanie swojej opowieści. „Levi nie czuje się jednak pisarzem, staje się nim jedynie po to, by dać świadectwo”⁵⁴. Jeżeli więc utwierdzenie przybywszy w prawdzie kojarzyć powinniśmy z ułomną i usilną gawędą starego nudziarza, w opowieściach Ewy Kuryluk zdecydowanie bardziej należałoby widzieć inny poemat poety jezior – *Kubla Khan*. Podobnie jak tam, w prozie autorki *Hiperrealizmu* pamięć zwraca rzeczywistość w szczątkach wspomnienia i zaciera ją wszędzie, gdzie powinna przemówić otwartym tekstem. Dobrze widać tę prawidłowość w powracającej w każdej pracy kluczowej scenie ratowania Żydówki przez Polaka (wedle określenia Jacka Leociaka⁵⁵), która naprawdę rozegrała się w czasie wojny we Lwowie, natomiast w tekstach – poza realistycznym – otrzymała również wymiary abstrak-

⁵³ *Tryptyk na żółtym tle*. Z Ewą KURYLUK rozmawia Agnieszka DROTKIEWICZ. „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2011, nr 2 (160), s. 5.

⁵⁴ G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek. (Homo sacer III)*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 14.

⁵⁵ J. LEOCIAK: *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków 2010.

cyjny i czysto informacyjny. Tymczasem w rzeczywistości przechodzący przez park Stryjski Karol Kuryluk, ojciec pisarki, „zobaczył na ławce młodą dziewczynę o kamiennej twarzy, takiej, jaką mają tylko ludzie idący na śmierć, ludzie, dla których nie ma już wyjścia. Była to dziewczyna, której udało się wymknąć z getta lwowskiego. Kuryluk niewiele rozmyślając, wziął tego całkiem obcego człowieka do siebie do domu”⁵⁶. W fikcjach córki redaktora „Sygnałów” i „Odrodzenia” tamta scena, na długo przed umieszczeniem jej w otwartej autobiografii, bywa petryfikowana i pacyfikowana. W *Grand Hotel Oriental* Miriam Kohany zamieniła się na przykład w młodziutką Mirage, spacerowniczkę nowojorskiego Central Parku i obiekt beznadziejnego pożądania starego Juliana Apostaty; w *Encyklopedierotyck* scena rodzinna to tylko bezwiedne, dalekie skojarzenie. Zasłyszana u lekarki historia o znajomym rodziców, „który ratował Żydów we Lwowie”⁵⁷, otrzymała jednak certyfikat terapeutyczny dopiero wówczas, gdy jedna z bohaterek, narcystyczna Plania, chciała ratować Żydów i otworzyć się na cierpienie drugiego. Wtedy też Ewa Kuryluk uświadomiła sobie mentalną obcość obrazu Lwowa w stosunku do pozostałej części swojej prozy, która zdołała się zahartować w ukrywaniu lub miksowaniu kulturowych kontekstów w duchu najprostszej postmoderny⁵⁸, ale nie nauczyła się korzystać z jej dóbr w przechowywaniu sekretów cywilizacji. Gdy zatem opowiedziała o pierwszym spotkaniu rodziców w czasie wojny nie w kategoriach przyjaźni polsko-żydowskiej, lecz kampowym językiem społecznego problemu, uwzględniając raczej niejasność prawną tej sytuacji, a nie jej etyczną poprawność, otrzymaliśmy pierwsze tak silne zakwestionowanie przywiązania Zachodu do świadczenia prawdy w formie bezdusznego dokumentu. „[...] równoczesność Holocaustu nie manifestuje się w ceremoniach właśnie dlatego, że musi pozostać bezsensowna, żeby mogła być autentyczna”⁵⁹. W zdaniu

⁵⁶ E. KURYLUK: *Frascati...*, s. 98.

⁵⁷ E. KURYLUK: *Encyklopedierotyck...*, s. 182.

⁵⁸ „Skontaktuj się z adwokatem, kochana! W Stanach pleni się bezczelny plagiat – czytamy w zakończeniu *Grand Hotel Oriental* – Twórcy Animals-mody naśladowują nie tylko stroje, ale i fizjonomie twoich bohaterów”. E. KURYLUK: *Grand Hotel Oriental...*, s. 204.

⁵⁹ Á. HELLER: *Pamięć i zapominanie...*, s. 22.

Ágneř Heller nie słychać pretensji do takich prozaików, jak Ewa Kuryluk, istniejących dzięki kłamstwom estetyki. Przeciwnie, dzieło autorki *Goldiego...* to bardzo skomplikowana wersja fizjologicznej potrzeby poznania prawdy, która zawarła pakt ze swoją wyjątkowością w przekonaniu o niepodzielnej wartości języka. Uznająca nieautentyczność wspomnień i zapominania o Holokauście Heller włączyłaby, jak sądzę, tę twórczość do rodzaju takiej wiedzy o świecie, która jest lepsza od niewiedzy, bo przynajmniej „nie zamyka możliwości pamiętania bardziej autentycznego”⁶⁰. A tymczasem wszystko, co na razie możemy powiedzieć o książkach Ewy Kuryluk, zamyka się w oczywistym słowie „wykluczenie”.

Geje, Żydzi i *polish psychos*

Zanim hitlerowcy rozpoczęli eksterminację Żydów, przeprowadzili skuteczną akcję likwidatorską wymierzoną w chore psychicznie dzieci z niemieckich szpitali. Związek choroby psychicznej z Zagładą w prozie Ewy Kuryluk wydawałby się wobec tego oczywisty, nawet jeżeli opowiadano o nim w różnych i sprzecznych konfiguracjach. Oczywisty, bo potwierdzony zarówno biografią zbiorowości, jak i prywatnym życiorysem autorki. (Dodajmy, że wpisującym się w rozległe i skomplikowane badania nad żydowską pamięcią obozu/getta⁶¹). O spotkaniu tematów: żydowskiego i psychiatrycznego w tych samych tekstach zdecydował jednak przykry przypadek – pisarka przez długie lata nie знаła swoich żydowskich korzeni, za to dość dobrze rozumiała chorobę psychiczną matki i brata⁶². W zatajeniu żydostwa przez uciekinierkę z getta Miriam

⁶⁰ Tamże, s. 27.

⁶¹ Por. na ten temat zwłaszcza: A. KĘPIŃSKI: *KZ-syndrom*. W: TENŻE: *Refleksje oświęcimskie*. Kraków 2005, s. 101–116; M. ORWID: *O programie oświęcimskim, badaniach traumy poobozowej, o pracy doktorskiej*. W: TAŻ: *Przeżyć... I co dalej?* Rozmawiają Katarzyna ZIMMERER i Krzysztof SZWAJCA. Kraków 2006, s. 159–179.

⁶² Mowa o wynikającej z wojennych przeżyć chorobie matki Ewy Kuryluk, Marii. Bezpośrednio związana z nią była schizofrenia Piotra Kuryluka, brata Ewy. „Piotr swój

Kohany vel Marię Kuryluk odnotowała również przyczynę późniejszej traumy, którą matka miała „zarazić” genialnego syna. Bodaj najbardziej utajonym, autsajderskim wątkiem o jednocześnie najmniej wyraźnej, biograficznej motywacji pozostał jednak, umieszczony w cieniu pozostałych obrazów wykluczenia, homoerotyzm. Nietrudno zdać sobie sprawę, że ekspozycja tych trzech kluczowych dla literatury ostatniego ćwierćwiecza tematów, połączona z językową ornamentyką, mogła nadwyrężyć estetyczną wytrzymałość opowieści. Na szczęście, Kuryluk zaniechała wspomnianej prostolinijności za cenę utraty kodu dostępu do autentycznej pamięci i mechanizmu dawania świadectwa.

„Psycholami” są więc bodaj wszyscy bohaterowie jej literatury: podmiot tomiku *Kontur*, świadek bliskiego szaleństwa („potem zroszone ciało / kornik draży ciemną / na przedramieniu oparzenie / powieki cmy dygocące”⁶³), siłujący się z medykacją języka poezji; wycofany Apostata, więziony w czasie wojny w obozach koncentracyjnych; anorektyczka Simone Weil, która „woli zagłodzić się na śmierć w angielskim szpitalu, szkicując esej o Annie Kareninie”⁶⁴, zamiast wpaść w ręce hitlerowców; neurotyczna Plania z *Encyklopedierotyk*; kryptonimujący Piotra Kuryluka Edmund (w książce przedstawiony jako młodociany kochanek Rolanda Barthes’a), podobnie jak brat pisarki podpalający się w szpitalu psychiatrycznym; wreszcie sam Rolo, usidlony przez despotyczną matkę, i sadystryczna Yuki, zakochana bez pamięci w swojej profesorce. „Wariaci domowi”, czyli autobiograficzni bohaterowie *Goldiego...* i *Frascati...*, sprowadzeni do rozmiarów figur *polish psychos*, okazują się natomiast zdradliwie niegroźni i całkiem sympatyczni; ocaleni przez czułość (po-

czar i szła ma po mamie. Zawsze był z nią związany, wrażliwszy ode mnie. Choroba psychiczna to eksplozja demonów. Widział piekło mamy oczyma duszy, nie umiał sobie z tym poradzić”. *W rajy byliśmy nadzy. Maska to też skóra...*, s. 22.

⁶³ E. KURYLUK: *Kontur. Wiersze z lat 1972–1975*. Kraków 1979, s. 26. Wydany przez Wydawnictwo Literackie w serii „Debiuty” trzydziestopięciostronicowy zbiorek trzydziestotrzyletnia wówczas autorka dwu publikacji (*Wiedeńska apokalipsa*, 1974; *Salome albo o rozkoszy*, 1976) zadedykowała „matce i Piotrowi”. Temat szaleństwa, który miał odtąd towarzyszyć ich osobom – mniej lub bardziej odsłanianym – pojawił się tedy już w najwcześniejszych próbach literackich, przez Kuryluk nieocenionych zresztą wysoko, skoro do wydawania swoich wierszy później już nigdy nie wrócił.

⁶⁴ E. KURYLUK: *Wiek 21...*, s. 12.

wie o nich później pisarka⁶⁵). Matka nie jest tu więc żydowską jędzą, terroryzującą córkę (jak w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff), lecz autorką niepodrabialnego języka schizofrenii i kilku mniej udanych (?) książek oraz „wariatką na strychu”, ukrywającą się mimo końca wojny i zabunkrowaną w chorobie, żydowską elegantką. Jedna z bardziej dramatycznych narracji, przypominanych we *Frascati...*, opowiada dzieje kobiety zniszczonej całkowicie przez ocalenie.

Tamtej strasznej wiosny nie myła się, nie zdejmowała z siebie śmierdzącego szlafroka, nie wychodziła z domu. W nocy skradała się po mieszkaniu z uchem przy ścianie, pakowała i rozpakowywała walizki, darła listy i fotografie. O świcie kładła się na kanapie, po przebudzeniu człapała do kuchni. Piła wodę z kranu, napełniała wiadro i niosła do pokoju z fortepianem, a w siatce to, co znalazła w spiżarni: chleb, konserwę, cebulę, kostki cukru. Zamykała się na klucz i chowała pod fortepianem. – *Los! Gestapo!* – wrzeszczała, póki nie zdarła głosu⁶⁶.

We *Frascati...* zniechęcony wizerunek matki-wariatki uległ złagodzeniu. Narratorka, wyruszywszy w ślad za jej przeszłością i dzielnie rozprawiwszy się z przekonaniem Heller, dotyczącymi dostępu do wspomnieniowego autentyku, odkryła wnyk w dawnym lwowskim getcie, dzięki któremu Maria Kuryluk być może zdołała przedostać się poza mury i uciec⁶⁷. Sposoby jego ominięcia, łącznie z wykluczeniem żydowskiej tożsamości albo przenoszeniem jej do archiwum metafikcji (*Grand Hotel Oriental*), dawały nie tylko nieprzekonujący i retorycznie rozchwiany obraz całości, najczęściej lekceważony przez krytykę jako nadmiernie nastroszony lub irytująco lekki. Od kiedy autorka *Ludzi z powietrza* oddała się w całości retrospektywie, wnyk w lwowskim

⁶⁵ „Kto nic nie czuje albo czuje mało, kogo nie porusza los drugiego człowieka, niekoniecznie prześladowanego czy skazanego na śmierć, lecz po prostu potrzebującego trochę ciepła czy opieki, ten raczej nikogo nie ocali, choćby był odważny jak lew”. *Tryptyk na żółtym tle...*, s. 5.

⁶⁶ E. KURYLUK: *Frascati...*, s. 115–116.

⁶⁷ Rekonstrukcją symbolicznego wnyku jest, w moim przekonaniu, zdjęcie podwórza w dawnym lwowskim getcie, wykonane przez autorkę w 2008 roku i zamieszczone później we *Frascati...* Tamże, s. 185.

getcie okazał się kołem ratunkowym dla jej ready made'owej estetyki, otwierając przy tym szansę na napisanie prawdy, której nie było.

Auto-da-fé i ludzka przyzwoitość

W postaci Piotrusia, która w prozie metafikcyjnej Ewy Kuryluk (*Grand Hotel Oriental*, *Wiek 21*, *Encyklopedierotyki*) na długo przed ujawnieniem właściwego imienia pojawiała się pod fałszywymi nazwiskami i przezwiskami (Edmund, Yuki, Rolo, Adam i inni), wiele było z świętokradztwa. I to niekoniecznie o proveniencji modernistyczno-romantycznej, sprzyjającej niemal wszystkim opowieściom o kazirodzich związkach rodzeństwa (od *Renégo* Chateaubrianda po *Ślad łyżwy* Anny Piwowskiej). Świętokradczość tej postaci wyniknęła raczej z jej imitacyjnego charakteru (Piotruś-imitator Chrystusa, bohater tragedii greckiej, sfrustrowany opozycjonista). A przecież młody Kuryluk nie tylko nikogo nie naśladował, ale również nie wchodził w role kulturowe. Także dlatego, że choroba psychiczna – w jego przekonaniu – pozostawała poza dostępnym językiem, znaczenia i kultury. Tymczasem opowieść o schizofrenii otrzymała w prozie Ewy Kuryluk kilka rozpoznawalnych odsyłaczy kulturowych: od wspomnianego samospalenia, przez figurę chrześcijańskiego męczennika (święty Sebastian⁶⁸) i stygmatyka, po obraz statku szalonych. Wszystkie one na nowo połączyły szaleństwo z transgresją, szukając dla niego odpowiednio stylowej ogłady, która jednak nie odcina tekstu od konkretności, a konkretności od wnyku. Czyli autentycznej sceny cierpienia. „Dzwonili ze szpitala [...] Piotr owinął się w kołdrę anilanową [...] i podpalili. Śmierć kliniczna [...] transplantują skórę”⁶⁹. „Transplantacja” tego wydarzenia w obszar

⁶⁸ Akurat w tej figurze Kuryluk zaszyfrowała obok szaleństwa i świętości jeszcze homoseksualizm, wynikający przede wszystkim z towarzyszącej obrazowi legendy jego autora, szesnastowiecznego włoskiego malarza Sodomy (wł. Giovanniego Antonio Bazziego).

⁶⁹ E. KURYLUK: *Frascati...*, s. 144.

tekstu wywołała kilka reperkusji: po pierwsze, wyczuliła pisarkę na wszelkie „podprogowe” i nienormatywne zachowania ludzkiego i antropomorficznego podmiotu (widoczne najlepiej w tomiku *Kontur*, który zamiast o ludziach chorych mówi po prostu o chorobie); po wtóre, uczyniła z cierpiącego brata rodzaj figury tekstowej numer jeden (albo dwa, jeśli liczyć jeszcze Marię Kuryluk), obdarzonej biografią, pozwalającą na sobie pasożytować wszystkim pozostałym życiorysom bohaterów. Na przykład ukochanemu Rolanda Barthes’a z *Encyklopedierotytk*, który

[...] się owinął w koldrę i podpałił. Twarz, dzięki Bogu, pozostała nie-
tknięta. Zrobił to w swoje urodziny, koło północy. Nastąpiła śmierć
kliniczna, ale go uratowano transplantacją skóry. Gdy odzyskał świad-
omość, poprosił o pastę do zębów. Teraz nią pisze na ścianie POE: P(ro-
szę) O E(utanazję)⁷⁰.

Historie szaleństwa, opowiadane przez Kuryluk, pełne autoagresji, natręctw oraz skandalizujących wydarzeń, tylko z pozoru atakują obyczajowe przyzwyczajenia odbiorcy. Łatwo przeoczyć sadystyczną naturę natrętnie zakochanej w profesor Ogawie Yuki, która w Central Parku, odsłaniając menstruujące ciało, paradowała nago. Walcząca z medykacją i usztywnianiem w języku prawników choroby psychicznej pisarka, zamiast zdusić „fatamorganę chorego umysłu [...] parkopaniem”⁷¹, spróbowała ją uczłowieczyć i pokazać schizofrenię z ludzką twarzą. Szaleńcami są więc w jej prozie tylko ludzie niezwykli, obdarzeni wybitnymi umiejętnościami, sławni i zapisani w historii kultury Europy; krótko – tylko tacy ludzie, którym z uwagi na wybitny talent wszystko, co irytujące, ale i potworne, się wybacza. Przy czym nieporozumieniem byłoby myśleć, że artystka po to, by psychiatrię rozgrzeszyć z demonizowania choroby, podstępnie oznaczyła ją piętnem grzechu. Zeświecczenie szaleństwa przejęła Kuryluk z filozofii Michela Foucaulta. „Dzięki tej książce [*Historii szaleństwa* – M.C.] zrozumiałam, że chodzi o większą sprawę, nie tylko o mamę. Że wobec chorych

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ E. KURYLUK: *Kontur...*, s. 23.

umysłowo nie możemy zachowywać się tak haniebnie jak w dawnych wiekach. Pojęłam, że świat, by mógł się poprawić, potrzebuje przyzwyczajonych ludzi”⁷². Akurat na brak tej normy obyczajowej w literaturze Ewy Kuryluk trudno narzekać.

Zwykła nieprzyzwoitość czy bezczeszczenie grobów?

Literatura o Zagładzie była najczęściej wypadkową tematu i stylu, regulowaną zasadą stylistycznego bezpieczeństwa, nazywanego przez znawców stosownością⁷³. Gdy zaczęła interesować się postaciami gejów, lesbijek i schizofreników, w dalszym ciągu stosując techniki relacjonowania tragicznej przeszłości, naruszyła właściwie tylko to, co od dawna było dla niej przeszkodą – kwestię sztywnego stylu. Lansowanie stylu homofilskiego, wynikającego z łączenia tropów transgresyjnych, prozie Kuryluk nie mogło grozić jednak z zupełnie innych powodów. Mimo jasnych deklaracji autorki, w których stawała po stronie mniejszości, nigdy nie uczyniła ona ze swojej postawy artystycznego stronnictwa. Przeciwnie, zapewniając literaturze bezsprzeczną dialogowość, artystka ocaliła dla siebie temat homoseksualizmu w dużo bardziej niezależnej postaci – na przykład jej Roland Barthes został ukształtowany nie tylko jako stary, satyryczny nieszczęśnik, oszukany przez własną naiwność, ale też jako „dziecko” Zagłady, bojące się matki i własnego cienia. Nieco inaczej skonstruowana została zakochana w profesor Ogawie młoda studentka, szalona Yuki. W obu relacjach żydostwo oraz Holokaust pozostały jednak kontekstem albo domysłem, niekonkurującym z obrazem społecznych „dziwactw”, szokujących zresztą tylko wtedy, gdy pisarka ujawnia je pośród kobiet. „Nie bały się skandalu. W pełni władz umysłowych wypięły się na tabu. Wsiadły do samolotu, trzymając się za ręce.

⁷² *W raj u byliśmy nadzy. Maska to też skóra...*, s. 20.

⁷³ Por. na ten temat: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005.

Trzymając się za ręce, wylądowały w San Francisco. Całowały się na lotnisku. W kinie siadały sobie na kolanach”⁷⁴.

W prozie Kuryluk artystowski profil homoerotyki, wyłożony modernistycznopodobnym materiałem, otrzymał zatem statut skandaliczności. Ale bardziej niż na łamaniu społecznego tabu zależało autorce na lekkostrawności. Dlatego o relacjach Barthes – Edmund opowiedziała językiem świętokradczej estetyki („Wpadłeś do mnie w dniu, w którym kończyłem rozprawkę o »pięknie anielskim« na przykładzie postaci anioła, który na obrazie z warsztatu Verocchia prowadzi za rękę Tobiasza. Byłeś uderzająco podobny do tego anioła...”⁷⁵). Z kolei przyjaźń lesbijek Yuki i Toshi stała się nieledwie częścią thrillera psychiatrycznego („Ciekawam, która się załapie na moje miejsce? Która po mnie odziedziczy kajdanki i knebel, majtki z kolczastym kroczem, stanik z pineskami na sutkach?”⁷⁶). Trudno byłoby tę literaturę rozpatrywać w kategoriach dyskursu emancypacyjnego. To w dalszym ciągu mistrzowska reprodukcja, „w której ani dzieło sztuki, ani jego odbitka nie posiada własnego, raz na zawsze określonego miejsca [i – M.C.] może znaleźć się w każdej chwili gdziekolwiek i odegrać jakąkolwiek rolę”⁷⁷.

Literacki hiperrealizm

W wydanej przez Ewę Kuryluk w 1983 roku książce *Hiperrealizm – nowy realizm* trudno znaleźć zobowiązującą, podręcznikową definicję problemu sygnalizowanego w tytule. W koncepcji sztuki, zbudowanej przez artystkę, mówi się bowiem tylko o malarstwie z fotografii i jego krytycznych załamaniach w dialogu z realistyczną sztuką europejską, omówionym m.in. na paryskiej wystawie z 1974 roku pt. „Amerykańscy hiperrealiści – europejskim realistom”. Podkreśla się również ostrość

⁷⁴ E. KURYLUK: *Encyklopedierotyki...*, s. 47.

⁷⁵ Tamże, s. 23.

⁷⁶ Tamże, s. 48.

⁷⁷ E. KURYLUK: *Hiperrealizm – nowy realizm*. Warszawa 1983, s. 80.

widzenia amerykańskich przedstawicieli kierunku, połączoną z kombinacjami estetycznymi opartymi na cytowaniu fotografii i wycinków prasowych w malarstwie, a także popartowskim rodowodzie zjawiska. Najciekawszy dla literackiego stanowiska Ewy Kuryluk wydaje się jej komentarz do własnej sztuki. Z pozoru proste przesunięcie go w obszar komentarza do tekstu literackiego daje zaskakująco dobry efekt.

Zajęcie się relacjami między światem prawdziwym i odbitym wymagało zmiany środków wyrazu, ścisłości i precyzji w odtwarzaniu realiów. Moją obsesją stało się dążenie do konkretności. By go sobie przyswoić, zaczęłam wertować ilustrowane magazyny, oglądać reklamy na ulicach, studiować programy telewizyjne, kadry filmów. Poczynając od roku 1971, wycinam zdjęcia z gazet, czasopism, afiszy i opakowań, a następnie wykorzystuję je rozmaicie w obrazach [...]. W latach 1973–1974 namalowałam sporo obrazów, opierając się na dawnych zdjęciach rodzinnych [...]. Ostatni cykl prac z roku 1976 ma charakter autoportretowy, [...] zaczynam intensywnie obcować [...] ze swoim drugim, trzecim ja – z sobowtórami czasu minionego i przyszłego. Ukazujące moją postać często zwielokrotnioną, obrazy te świadczą, być może, o poczuciu znikomego uczestnictwa w aktywnym życiu i o samotności. Kontynuuję w nich ideę równoczesnego istnienia w intymnej przestrzeni, w której tkwi pojedynczy człowiek, i w obiektywnych, społecznych i historycznych warunkach, które jako przypadkowe epizody pojawiają się na prawdziwych i wyimaginowanych ekranach – jak w oknach na świat, przed którym uciec nie można i nie wolno⁷⁸.

Zwielokrotnianie rzeczywistości przez jej cytowanie, a także tworzenie kolaży z wycinków zużytej przeszłości oraz przypadkowość ich ułożenia to oczywiście techniki stosowane przez autorkę *Goldiego*... z jednakowym powodzeniem w sztuce i literaturze. Czyli zarówno w tekstach o Zagładzie, jak i w narracjach psychiatryczno-homoseksualnych. Byłoby dobrze, stosując owe przesunięcia i porównania, uświadomić sobie tylko pozorną oczywistość tego zjawiska, związaną z faktem, że proza Kuryluk ma inny rodowód oraz układ odniesienia niż jej sztuka. Albowiem socjologiczne zaplecze prozy, umiejętnie zakodowane w języku

⁷⁸ Tamże, s. 190–191.

przewrotnej estetyki, zapewniło autorce *Hiperrealizmu...* opinię pisarza zgoła nierealistycznego. Czas ją odrzucić.

Zachwycona analizami Haydena White'a książek Leviego Verónica Tozzi dowiodła istnienia bezsprzecznej równowagi pomiędzy faktografią i retoryką w dziedzinie konstruowania relacji z wydarzeń „granicznych” nieodległej przeszłości⁷⁹. Stwierdziła, opierając się na szkicu *Realizm figuralny w literaturze świadectwa* White'a⁸⁰, że język wszystkich świadectw, łącznie z najsurowszymi stylistycznie tekstami, jest bezspornie figuralny i nie rzutuje na wartość poznawczą wspomnienia. Przeciwnie, im wyraźniej manifestuje ono swoją retoryczną biegłość, tym więcej posiada walorów. Dzieje się tak dlatego, że przekazywana przez świadectwo wiedza stanowi zawsze akt performatywny⁸¹. W przypadku tekstów Ewy Kuryluk nie performatywność ich przekazu, lecz jednoczesność reprezentacji – od Holokaustu po homoseksualizm, od popartu po postmodernizm, od lakoniczności po manieryzm – wydaje się cechą wyróżniającą je spośród wszystkich innych raportów z nieodległej traumy. Ich hologramowość to równocześnie zarzewie sporu o granice sztuki. W jej klasycznych ramach artystki Kuryluk dawno już nie ma.

⁷⁹ Por. V. TOZZI: *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*. Przeł. E. i J. ZIĘBA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6 (126), s. 11–27.

⁸⁰ Por. H. WHITE: *Proza historyczna*. Przeł. R. BORYSŁAWSKI, T. DOBROGOSZCZ, E. DOMAŃSKA, D. KOŁODZIEJCZYK, J. MYDŁA, M. NOWAK, A. ŻYCHLIŃSKI. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2010, s. 199–218.

⁸¹ „Świadectwa [...] stanowią nieodłączny składnik procesu wytwarzania wiedzy i jej cyrkulacji; akceptujemy je [...] ze względu na ich znaczenie, a nie jako środki przekazu treści poznawczych. Gdy oceniamy, analizujemy, omawiamy świadectwa lub inspirujemy się nimi, sięgamy po te same środki jak w przypadku badania każdego innego wytworu dyskursywnego”. V. TOZZI: *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości...*, s. 27.

Metonimia jako struktura wyobraźni O prozie Magdaleny Tulli

Proza Magdaleny Tulli jest wielką metonimią Zagłady. Metonimią, nie metaforą, ponieważ opowieść autorki *Snów i kamieni* jedynie w części powierzchniowej obejmuje to, czego zdaje się, że przede wszystkim dotyczy, czyli kreacji, światów możliwych i samej literatury. To natomiast, o czym wprost nie pisze autorka, stanowi najrozleglejszy i najważniejszy obszar jej działań twórczych. A o czym nie opowiada w sensie dosłownym Magdalena Tulli? W czterech pierwszych jej książkach¹ nie pada ani jedno słowo na temat obozów koncentracyjnych, krematoriów, getta w Łodzi, spalonej Warszawy, Holokaustu i masowego umierania ludzi podczas II wojny światowej. Oznacza to jednak tylko tyle, że Tulli nie pracuje na zespole nazw i pojęć, które w najpowszechniejszym rozumieniu wiążą się z obozami, wojną i Zagładą. Nie znaczy to, że w powieściowych apologiach sztucznych światów (jak nazywa się *Skazę czy Tryby*) nie ma jakiegось innego sposobu na wyrażanie wspomnianych kwestii. Język, jakim do czytelnika zwraca się autorka, sprawia wrażenie wyjątkowo trudnej i jednocześnie krystalicznej retoryki. Nie jest to tylko mowa symboliczna i ikoniczna. Typ komunikowania, w którym od abstrakcyjnych pojęć ważniejszy wydaje się sygnał (indeks), Michael Fleischer nazywa komunikacją indeksalną:

[...] w ramach komunikacji indeksalnej mówi się co prawda coś, co na powierzchni (na poziomie parole) stosuje znaki symboliczne i jest po

¹ M. TULLI: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995; TAŻ: *W czerwieni*. Warszawa 1998; TAŻ: *Tryby*. Warszawa 2003; TAŻ: *Skaza*. Warszawa 2006.

prostu językiem; cała wypowiedź nie oznacza jednak tego, co zostało wypowiedziane, lecz wskazuje na coś, co nie jest zawarte w języku czy w wypowiedzi, lecz go/ją jedynie w tym celu stosuje, czyli polega na wykorzystaniu możliwości zawartych w znakach indeksalnych².

W odróżnieniu od komunikacji symbolicznej, związanej z abstrakcją, arbitralnością i konwencjonalnością, komunikacja indeksalna odsyła uwagę tego, który postrzega, do indeksu jego spostrzeżeń, a przez to i do samego obiektu.

Indeksy istnieją jednak tylko tam, gdzie istnieje również obiekt; bez realnie istniejącego obiektu nie ma indeksów. Indeks jednak nie twierdzi niczego nowego o swoim obiekcie, lecz zwraca jedynie uwagę na obiekt lub go pokazuje³.

Indeks jest więc taką właściwością widzenia świata, która automatycznie uruchamia w umyśle kolejne skojarzenie, właściwe, ostateczne oraz związane z realnie istniejącym obiektem. Tak twierdzą semiotycy. W odróżnieniu od Charlesa Sandersa Peirce'a Fleischer przez indeks rozumie konkretne językowe wydarzenie, które odnosi się do zdarzenia bardziej ogólnego. Dlatego w komunikacji indeksalnej chce autor *Konstrukcji rzeczywistości* widzieć opowieść, która składa się z pojęć, zdarzeń, obrazów i historii, zdolnych wywołać – oprócz wrażenia czysto estetycznego – skojarzenia z jakąś szerszą historią. Lecz to, że w opowieści jej nie ma, są za to owe indeksalne historyjki, posiada odrębne znaczenie. Komunikowanie na najwyższym poziomie abstrakcji, w przekonaniu Fleischera, jest nieporozumieniem. Bo tylko indeks ma umocowanie w prywatnym doświadczeniu. To natomiast, na co indeks wskazuje, jest już zupełnie innym, być może nawet zupełnie nieistotnym doświadczeniem.

W rozważaniach Fleischera na temat natury indeksu, bliskich filozofii zen, pojawia się także pojęcie metonimii.

² M. FLEISCHER: *Komunikacja indeksalna*. Łódź 2011, s. 17.

³ W. NÖTH: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 2000, s. 185. Cyt. za: M. FLEISCHER: *Komunikacja indeksalna...*, s. 9.

W naszych komunikacjach pracujemy najczęściej (kiedy traktujemy coś językowo) na najwyższym poziomie abstrakcji, to znaczy pracujemy przy pomocy generalnych kategorii, abstrakcyjnych conceptów o dużym stopniu uogólnienia. W zen natomiast pracuje się w sposób metonimiczny, to znaczy aktualizuje zawsze pojedyncze, singularne konkretum, konkretną rzecz, sytuację, zdarzenie, zjawisko i stosuje je zastępczo dla określonej klasy rzeczy, dla zdań ogólnych. Tym samym zapobiega się abstrakcyjnemu teoretyzowaniu, pozostaje się na ziemi, a rzeczy są możliwe do zrozumienia i mimo to dotyczą zdań ogólnych. A więc pracuje się indeksalnie. Konkretna rzecz wskazuje na coś innego⁴.

Wspomniany „sposób metonimiczny” dokładniej jeszcze niż indeks oddaje charakter działania Magdaleny Tulli w języku. Prowadzi ono do stworzenia historii na tyle konkretnej, że da się ją przeczytać w spójnym interpretacyjnie obszarze, i na tyle niesamodzielnej, że zmusza nas ona do poszukiwań innych znaczeń w jakimś oddzielnym, ale nieodległym terytorium.

Jak widać, takie rozumienie metonimii nie pokrywa się z definicją retoryczną, która bardzo ogranicza znaczeniowy zakres pojęcia⁵. Być może jedynie za pomocą terminu „synekdocha” dałoby się opisać to, o co dokładnie chodzi Fleischerowi. Warunkiem wyrównania różnic między klasyczną terminologią retoryczną i semiotyką jest przyjęcie, że mówimy o innym obszarze rzeczywistości niż znaki lub figury stylistyczne. Jest nim pewien rodzaj myślenia, w którym rozważa się zawsze dwa znaczenia tego samego tekstu. Z tym że znaczenie metonimiczne, które kieruje naszą uwagę z tego, co konkretne lub fikcyjne (hotel w *Trybach*), na to, co ogólne lub historyczne (hotel jako getto), otrzymujemy tylko dzięki odpowiednio uważnej i odważnej lekturze. Albowiem metonimia jest w tym układzie sposobem, dzięki któremu autor chciał raczej coś zakryć niż odkryć. Z odsłonięciem jej właściwej treści będzie się wiązało zawsze jakieś ryzyko.

⁴ M. FLEISCHER: *Komunikacja indeksalna...*, s. 18.

⁵ Myślę tu o czterech klasycznych typach metonimii: miejsca, autora, narzędzia i wartości, oraz o synekdozie. Por. K. SZYMANEK: *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*. Warszawa 2004, s. 200–201, 306–307; J.Z. LICHAŃSKI: *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*. Warszawa 2000, s. 174.

Magdalena Tulli sięga najczęściej po metafory pojęciowe (językowe)⁶ i odpowiednio je preparuje, czyniąc z tych potocznych określeń literackie obrazy, biorące aktywny udział w procesach poznawczych, współtworzonych przede wszystkim przez metafory nieliterackie. Pisze tłumacz pracy Lakoffa i Johnsona *Metafory w naszym życiu* Tomasz P. Krzeszkowski:

Metafory nie są sprawą przypadku, lecz [...] tkwią one głęboko w naszym doświadczeniu, tworząc koherentne systemy zorganizowane wokół pewnych pojęć, które otrzymują określoną strukturę jedynie dzięki temu, że rozumiemy je za pośrednictwem metafor⁷.

Z jednej strony metonimie w *Skazie* i *Włoskich szpilkach* mają charakter pojęciowy i przypominają *quasi*-cytaty z rzeczywistości. Z drugiej – są czymś bardzo indywidualnym i osobistym.

Metafor używam w sposób nietypowy. One nie są chwytem na poziomie języka, lecz są częścią samej akcji, początkiem akcji. Właściwie akcja polega u mnie na wyciąganiu konsekwencji z metafor. Można powiedzieć, że ja podchodzę ze śmiertelną konsekwencją do metafor, to znaczy rozumieniem je tak, jak wyrażenia dosłowne. To nie są ozdoby, lecz rozruszniki narracji⁸.

⁶ O różnicy między metaforą pojęciową (termin George'a Lakoffa i Marka Johnsona) a metaforą językową (Ryszard Tokarski) pisze wyczerpująco W. COCKIEWICZ. Por. TENŻE: *Metaforyka Leśmiana. (Analiza lingwistyczna)*. Kraków 2011, s. 8–12.

⁷ T.P. KRZESZKOWSKI: *Wstęp do wydania polskiego*. W: G. LAKOFF, M. JOHNSON: *Metafory w naszym życiu*. Przeł. T.P. KRZESZKOWSKI. Warszawa 1988, s. 8.

⁸ *Calvino, Marquez i pewna pani. Rozmowa z Magdaleną Tulli*. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*. Poznań 1999, s. 127–128. W recenzji Krzysztofa Uniłowskiego z powieści *W czerwieni* czytamy: „Zasadniczą rolę odgrywa deleksykalizacja metafor i frazeologizmów, zacieranie granicy między znaczeniem dosłownym i przenośnym. Ten chwyt warunkuje logikę zdarzeń oraz logikę fabuły: »Wojska wykrwawiały się na frontach i pod koniec wojny żołnierze przyjeżdżający na urlop do Ściegów mieli już w sobie tylko białą flegmę. Ich skóra była przezroczysta, oczy wyblakłe i nieruchome [...]«». K. UNIŁOWSKI: *Fastrygi i ścięgi*. „FA-art” 1998, nr 4, s. 53.

Mimo że nie używa nazwy „kognitywna”, Tulli opisuje taką właśnie metaforę. Jej cechami są: obrazowość, pojęciowość i kategoriałność. „Dosłowność” metafory to zaburzenie, które proponuje pisarka włączyć do rozumienia problemu. Może ono spowodować „zatrzymanie” pracy wyobraźni na poziomie wstępnego, indeksalnego pojęcia i nie pokierować nią dalej. Rozpoznanie metafory w metaforze jest wtedy utrudnione, a nawet niemożliwe. „Dosłowna metafora” – jak zwolniony z zadań opowiadania narrator w *Trybach* – staje się aberracją metafory i nie sobą, lecz czymś więcej, nawet nie metonimią, ale zatrzaśniętym światem, z którego nie chce się uciekać.

Metafory w prozie Tulli są mikrostrukturami. Ta ich cecha, wiążąca w jedno obraz i obiekt, czyni z nich metonimie, z których składa się wyobraźnia. Zasadniczą właściwością tekstu, z jakim ona rozprawia się, jest wieloznaczeniowość. Dodatkowo, indeks czy metonimia, które mają postać struktury pierwszej i łatwiejszej, projektują zadania wyobraźni na obraz, który w umyśle jest już gotowym obiektem. Najbardziej swobodne i indywidualne działania odbywają się zatem w trybie wehikularnym, między metonimią i obiektem. Dzieje się to właśnie za sprawą mechanizmu projektowania, który z tekstu i przeróżnych doświadczeń czytelnika czyni parabolę. W poetyce kognitywnej

parabola nie jest prostym odwzorowaniem metaforycznym między narracją i jej znaczeniem. Parabola to projekcja historii w sensie jej bezpośredniego reprezentowania i zarazem rozbudowywania, a kolejne dane pochodzą z transświatowych tożsamości i odwzorowań innych domen poznawczych, w tym czytelniczego modelu świata. Na przykład narracja zwykle zawiera szereg wzmianek o konkretnym bohaterze, a jego wejście do modelu poznawczego jest indeksowane imieniem lub nazwiskiem⁹.

Parabola stanowi więc doskonały model poznawczy i jako projekcja historii, która z natury jest narracyjna, wydaje się najbardziej użyteczna w badaniu narracji literackich¹⁰. Na jej strukturę składają się indeksy,

⁹ P. STOCKWELL: *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Przeł. A. SKUCIŃSKA. Kraków 2006, s. 179–180.

¹⁰ Tamże, s. 189.

czyli elementarne części poznawcze, będące równocześnie fragmentami fabuły.

Dość często w literaturze przedmiotu spotyka się określenie „idiom”, które stosowane może być zamiennie z wyrażeniem „metonimia Zagłady”. Różnica między idiomek i metaforą a metonimią i indeksem dotyczy uniwersalności języka. Idiom to określenie zarezerwowane dla pewnej klasy problemów, związanych z faktami i historią, indeks natomiast markuje i porządkuje taką klasę oraz wysyła sygnał, że o niej akurat, a nie o czym innym, będzie mowa. Idiom może, lecz nie musi być metaforą, indeks najczęściej aktywizuje struktury metaforyczne. W przeciwieństwie do figur myśli idiom wykazuje się dużą stabilnością znaczeniową i pomaga w utrzymaniu języka na określonym poziomie.

Na stosowanie idiomów wpływ ma ich nieregularność. Z uwagi na tę właśnie cechę wspomnianej klasy pojęć Dmitrij Dobrowol'skij i Elisabeth Piirainen proponują przyznać idiomom cztery faktory o różnym stopniu nasycenia wieloznacznością¹¹. Dla mnie najistotniejszy jest faktor metaforyczny. To z niego Tulli czerpie najwięcej pomysłów na opisywanie metaforami Zagłady. W odróżnieniu od metafor literackich idiomy muszą być umocowane w rzeczywistości językowej. Przykładem jest czasownik „spalić” z *Włoskich szpilek*, który w zależności od układu może oznaczać zarówno spalenie getta warszawskiego, palenie Żydów w piecach Auschwitz, marcową nagonkę na obywateli żydowskiej tożsamości, jak i samą Zagładę.

W innym znaczeniu wyrażenia „idiomy Zagłady” używa Grażyna Borkowska¹². Idiom to wariant literackości o niepodrabialnym charakterze i szczególnym znaczeniu. Powojenna polska proza, jak twierdzi Borkowska, zdołała wypracować tylko pięć takich wariantów. Są nimi: twórczość Tadeusza Borowskiego, Bogdana Wojdowskiego, Tadeusza Różewicza, Henryka Grynberga i Magdaleny Tulli.

Decydując się na określenie „metonimia Zagłady”, należy uwzględnić, być może najbardziej istotny w tym miejscu, aspekt wyobraźniowy pol-

¹¹ D. DOBROWOL'SKIJ, E. PIIRAINEN: *Figurative Language Cross-cultural and Cross-linguistic Perspectives*. Amsterdam–Boston–Heidelberg–London–New York–Oxford–Paris–San Diego–San Francisco–Singapore–Sydney–Tokyo 2005, s. 39–44.

¹² G. BORKOWSKA: *Idiomy Zagłady*. „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 114–115.

skiej prozy o Zagładzie, powstałej po 1989 roku. Coraz mniej jest w niej głosów świadków wydarzenia. Ze zrozumiałych powodów literatura taka traci swoją wartość faktograficzną i staje się, w umownym, a nawet radykalnym sensie, sprawą swojej własnej wyobraźni. Ponieważ jedynie wyobraźnia może jeszcze mieć prawa do rzeczywistości jako obszaru istniejącego niezależnie od doświadczenia fizycznego ludzi.

Metafory włókiennicze

Bohaterowie powieści *W czerwieni*, Loomowie, to prawdopodobnie żydowscy fabrykanci. Należy do nich „większość kapitału akcyjnego słynnych miejscowych szwalni”¹³ i wielka kasa pancerna, przez którą „przepływała cała gotówka Ściegów”¹⁴. Obok Strobbła, właściciela zakładów porcelany, i Neumanna z fabryki płyt gramofonowych Loom jest najbogatszym obywatelem miasta przypominającego przedwojenną Łódź:

Firma Loom i Syn miała swoją siedzibę w miejscu, gdzie przecinały się osie głównych ulic. Przez jej kasę pancerną przepływała cała gotówka Ściegów, przez jej składy – ścieżańskie towary, pakowane w pudła i skrzynie, w których wyruszały w świat z bocznic kolejowych na najdalszych krańcach ulicy Fabrycznej. Do Looma należała ponadto większość kapitału akcyjnego słynnych miejscowych szwalni. Pochodziły z nich damskie gorsety, rozchwytywane na pniu przez zagraniczne domy handlowe¹⁵.

Bogatszą część Ściegów tworzą „fabryki, sklepy, kantory i kancelarie”¹⁶, podczas gdy w dzielnicach biedy mieszkają górnicy. Na to z kolei,

¹³ M. TULLI: *W czerwieni*. Wyd. 2. Warszawa 1999, s. 8 (wszystkie cytaty z tej edycji).

¹⁴ Tamże, s. 7.

¹⁵ Tamże, s. 7–8.

¹⁶ Tamże, s. 9.

że społeczność tego dziwnego miasta jest niejednorodna i konfliktowa, wskazuje końcowe wydarzenie, przypominające pogrom antyżydowski, a może nawet początek Zagłady.

Na bramie kamienicy Looma pojawiło się nabazgrane kredą słowo „tru-
piarnia”. [...] Porobili na murach kredowe znaki, by w godzinie wyrów-
nania rachunków poprowadziły ich pod właściwe adresy. Raz po raz
rozleżał się brząk tłuczonego szkła i spadały z łoskotem na bruk pogięte
sklepowe szyldy. Zaczęło się od apteki...¹⁷.

Wielcy ścieżańscy kupcy i fabrykanci zostają zabici. Najpierw po-
mawia się ich o spisek i czary („Rozniosła się pogłoska, że Loom, Neu-
mann i Slotzki to jedna i ta sama osoba, przybierająca postać czarnego
wyżła o czerwonych ślepiach. W pościgu za wyżłem tłum zapędził się
pod teatr...¹⁸”), a później pali. Zabarykadowani kupcy płoną w sklepach,
szwaczki umierają w szwalniach. Giną również nieżydowscy obywatele
Ściegów, żołnierze i marynarze. Wielka wojna, która wchłania ten tea-
tralny świat, niczym II wojna światowa powoduje całkowite zniszczenie
modernistycznych Ściegów¹⁹. Ocalona zostaje za to historia spalonego
miasta. „[Opowieści] trwały, pozszywane byle jak, byle tylko grube nici
utrzymały przyczyny i skutki w stosownym porządku²⁰”.

Obok Auschwitz, Drezna i Mauthausen Łódź to jedno z najstraszliw-
szych miejsc, o których fantazjuje chora na Alzheimera matka bohaterki
Włoskich szpilek. Łódź to także miejsce zamieszkania matki Magdaleny
Tulli, Renaty Szwarz-Tulli, znanej socjolożki, pracownika Uniwersy-
tetu Łódzkiego, Warszawskiego i Polskiej Akademii Nauk, która pod-
czas wojny więziona była w obozach koncentracyjnych. Zachodzi zatem
podejrzenie, że metafory odzieżowo-włókiennicze, których tak wiele
znajduje się w *Skazie* i opowieści *W czerwieni*, są jednocześnie wielki-
mi i ważnymi metonimiami Zagłady. Nie ma racji Krzysztof Uniłowski,

¹⁷ Tamże, s. 149.

¹⁸ Tamże, s. 153.

¹⁹ Szukając literackich analogii dla fabuły *W czerwieni*, Uniłowski wskazywał m.in. na powieści Andrzeja Kuśniewicza, Josepha Rotha i Tomasza Manna.

²⁰ M. TULLI: *W czerwieni...*, s. 157.

stwierdzając twardo, że „Ściegi to po prostu Tekst. To tkanina opowieści, jaką snuje autorka”²¹. Alegoria, z którą identyfikuje krytyk powieściowy świat, podobnie jak indeks i metonimia, odsyła do jednego obiektu. Nie jest nim jednak tekst, lecz wydarzenie, umocowane bardzo dobrze w historii²². Zmiana perspektywy, którą tu proponuję, wynika jednak głównie stąd, że w 1998 roku prozę Tulli czytało się jeszcze w bezpośrednim powiązaniu z książką *Sny i kamienie*. Wydanie w 2011 roku *Włoskich szpilek* zasadniczo zmieniło kierunek odbioru. Pisał Krzysztof Uniłowski:

Nostalgia, pastisz, kicz. Tych trzech płaszczyzn w powieści Magdaleny Tulli nie potrafię ze sobą uzgodnić. Gryzą się i kłócą ze sobą. Kicz w ostatecznym rachunku znosi wszystko. Ta powieść się rozpada, ale nie dlatego, aby była kompozycyjnie niezborna. Raczej dlatego, że nie do końca przemyślała swój utwór w planie estetycznym. Po prostu – fastrygi i ściegi zbyt grubymi nićmi szyte²³.

Jeszcze surowiej ocenił książkę Piotr Śliwiński:

[...] oto przekonujemy się, że sens tego tekstu jest nie do odczytania, lecz do napisania. Tulli pozwala na wszystko: „tylko tekst?”, proszę bardzo; „wolapik konwencji wysokich i niskich?”, ależ tak; „księga cytatów?”, na pewno; „teatr kukielek?”, oczywiście; „papierowa epopeja?”, właśnie tak. Dla mnie *W czerwieni* byłaby przede wszystkim przepisywaniem, odpisywaniem, pisaniem, ekstraktem sztuczności literackiej, gdyby nie – no właśnie, przecież wolno – śmiertelność występująca, chciałoby się powiedzieć, „żywa” w tym słownym świecie²⁴.

²¹ K. UNIŁOWSKI: *Fastrygi i ściegi...*, s. 53.

²² Na taki sposób myślenia o Ściegach naprowadza Anna Węgrzyniak, pisząc, że „ocalona z pożaru historia alegorycznych Ściegów jakoś trwa w literaturze, naiwnie deformowana w byle jak pozszywanych opowieściach...”. A. WĘGRZYNIAK: *W trybach Magdaleny Tulli*. „FA-art” 2006, nr 1–2, s. 10.

²³ K. UNIŁOWSKI: *Fastrygi i ściegi...*, s. 54.

²⁴ *Magia sophia*. Listopad 1998. *O powieści Magdaleny Tulli rozmawiają Przemysław Czaplński i Piotr Śliwiński*. W: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Kontrapunkt...*, s. 131.

Jedynie Przemysław Czapliński docenił historyczne walory drugiej powieści Tulli. Uczynił to jednak w obszarze tej samej ogólności, którą oznaczył pojęciem „alegoria” Krzysztof Uniłowski. Dzięki temu *W czerwieni* stała się próbą rozjaśnienia wątpliwości związanych z tym, jak opowiadać o historii, czyli jeszcze jedną parabolą o XX wieku. Mimo rozlicznych prób połączenia jej z Zagładą nie stała się natomiast *W czerwieni* metonimią Zagłady.

Żydowskie nazwiska

Jeżeli tożsamości Loomów możemy nie być pewni, to o tym, że Fochtmajerowie są Żydami, Magdalena Tulli pisze bardziej przekonująco. Poznajemy ich, jak wszystko inne w *Trybach*, jako rodzinę z historią do „zagospodarowania”, możliwą, alternatywną i ważną, ale nie ostateczną. Najpierw jest to tylko F...meier, ośmieszony mąż kochanki linoskoczka. Następnie proponuje się, aby F...meier wykonywał pracę niemieckiego kapitana, służącego w marynarce III Rzeszy, by wreszcie z Fochtmajerów uczynić właścicieli oficyny wydawniczej „Słowo Polskie” oraz drukarni działającej aż do wybuchu II wojny światowej. Tulli, swoim zwyczajem, nie wprost sugeruje, że jej bohaterowie są Żydami. Po wybuchu wojny losy Fochtmajerów przestają się łączyć z losami miasta. Rodzina wyrusza w długą podróż (ucieka), by nigdy już do niego nie powrócić. Tulli wyczula odbiorcę na obcość brzmienia nazwiska. Zwłaszcza nazwiska kobiety, które się nie odmienia i sugeruje wiele znaczeń naraz:

Otóż z racji nazwiska, zaczynającego się na F., zapewne po mężu, przez lojalność powinna była pozostać przy metaforze życia jako morskiej podróży [...]. Tak czy inaczej, od opinii wyrażanych przez narratorka niewiele tu zależy. Udaje mu się jedynie, i tylko do pewnego stopnia, wpływać na formy gramatyczne, rzecz istotna, zwłaszcza gdy idzie o czasowniki...²⁵.

²⁵ M. TULLI: *Tryby...*, s. 27.

I dalej o pani Fochtmajer:

Co do niej, od razu wiadomo, że nazwisko będzie przysparzało narratoremu kłopotów [...]. W języku narratora nie da się bowiem wprowadzić najsprawniej nawet sformułowanego Feuchtmeiera w tryby żeńskiej deklinacji, mechanizm zatnie się już przy dopełniaczu i nie zadziała ani razu aż po miejscownik i wołacz²⁶.

Pisownię nazwiska bohaterów rozstrzyga Tulli dopiero w scenie ich ucieczki z okupowanego miasta. Śpiący w stodole wraz z dziećmi wydawcy zostają schwytani przez dwu szeregowców i podoficera. Wtedy pani Fochtmajer wypiera się męża, ratując w ten sposób siebie i dzieci. Mąż ginie.

Historia Żydów polskich, uciekających z wojennej pożogi, tylko pozornie przypomina hotelową metaforę („Czy to wystarczy, by [bohaterowie – M.C.] poczuli się ograniczeni metaforą, w której zamknięto ich los?”²⁷; „Historyjka jest jak hotel, postacie pojawiają się i znikają”²⁸). W rzeczywistości, jest to jedna z najlepiej opowiedzianych historii żydowskiej rodziny w polskiej prozie po 1989 roku. Jej zaletą wydaje się przede wszystkim uwewnętrznienie perspektywy narratora, polegające na tym, że jego opowieść jest nie blagą wytrząśniętą z rękawa, lecz zasadniczą wątpliwością co do tego, w jakich rejestrach polskiego języka społecznego powinno się mówić o obcości Żydów. Należą do nich, zdaniem Tulli, wszystkie narracyjne perspektywy. Dlatego narrator *Trybów* jest po kolei każdym bohaterem. Podobnie myśli się o losie Fochtmajerów. Ich nazwisko jako metonimia Zagłady zawiera w sobie także i drugą opowieść – o niemieckim żołnierzu walczącym na frontach III Rzeszy. Metonimiczny charakter jego nazwiska (i wszystkich pozostałych) określa Tulli słowami „opuszczona kurtyna”. W myśl tej włókienniczej metafory historii Żydów polskich opowiadane są niczym parabola, chociaż nią nie są²⁹. Wyjaśnię, dlaczego.

²⁶ Tamże, s. 65.

²⁷ Tamże, s. 11.

²⁸ Tamże, s. 15.

²⁹ Dlatego nie można zgodzić się ze stanowiskiem recenzentki *Skazy*, twierdzącej, że „Holokaust nabiera tu znaczenia uniwersalnego. Z jednej strony wyjątkowy, z dru-

Parabola, oprócz znaczenia dosłownego, posiada też znaczenie alegoryczne i to ono jest najważniejsze. Problem polega jednak na tym, że wspomniany sens alegoryczny przypowieści musi mieć wymiar moralny. Parabola bowiem należy do literatury moralistycznej³⁰. I to ta jej cecha, czyli moralizujące uogólnienie, wyklucza ją z obszaru gatunkowych ujęć Zagłady. Michał Głowiński widzi to zagadnienie jeszcze wyraźniej, gdy powołując się na szkic Lawrence'a L. Langer *Neutralizowanie Holokaustu*, twierdzi:

Powstaje bowiem niepokojąca możliwość, że Holokaust zacznie podlegać odkonkretnieniu, stanie się jednym z wielu strasznych wydarzeń w dziejach ludzkości, zniknie ze świadomości to, co decydowało o jego swoistościach, przekształci się w przypowieść, mówiącą na przykład o panowaniu zła czy o ułomnościach natury ludzkiej [...]. Przypowieść nie jest narracją o historii i jej realiach, jest przede wszystkim przekazem tak lub inaczej uformowanych pouczeń moralnych, często nie pozostających w żadnym stosunku do tego, co stanowi treść owej opisaney przez White'a fabularyzacji historycznej³¹.

Dlatego trudno wyobrazić sobie przypowieść, która nie traktuje historii kontekstowo, lecz posiadając konkretny historyczny adres, jedynie przy okazji opowiada o prawdach ogólnych i filozoficznych³².

giej nie aż tak, jak wyobrażaliśmy sobie po II wojnie". M. SUCHAŃSKA: *Eksperyment Magdaleny Tulli*. „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 23.

³⁰ Por. M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1998, s. 450–451.

³¹ M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie. W: Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 17.

³² Do istnienia parabolizacji w tekstach o Zagładzie przekonuje nas m.in. Beata Przymuszała, powołując się na pracę A. MILCHMANA i A. ROSENBERGA *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia* (Warszawa 2003), dzięki której głos sprzeciwu, sformułowany przez Głowińskiego, staje się jedną z wielu możliwości rozumienia Zagłady w sztuce współczesnej. „Pojawienie się charakterystycznego dla przypowieści elementu uogólnienia jest mocno ograniczone przez silny, jednoznaczny adres historyczny. Zagładanie pełni tu funkcję ilustracyjną, nie jest »przywołane« po to, by mówić o przebaczeniu czy nadziei. Uniwersalne przesłanie tego

W prozie Magdaleny Tulli jest zupełnie inaczej. Opowieść o mieście fabryk i zakładów włókienniczych, które pochłania w końcu ogień podłożony pod teatr, może być, oczywiście, samowystarczającą historią, której nie trzeba dodatkowo wyjaśniać. Nie może być jednak parabolą, ponieważ fragmenty tej opowieści – jak sceny ze znakowaniem mieszkań bogatych ścieżan lub opis krachu finansowego – są strzępami prawdziwej historii i mają zbyt konkretny i indywidualny charakter, aby można je było uczynić częścią ubogiej w realia paraboli. Dodatkowo, Tulli poddaje osobnej ocenie wartość idiomów i dochodzi do wniosku, że wiele z nich potwierdza istnienie skostniałej pamięci o Zagładzie, ponad którą nie istnieje żadna ciekawa osobista historia, zdolna zaprzeczyć „towarzyszącemu narracji opisowi”³³. Dlatego w *Trybach Żydzi* pojawiają się nagle, jak spod ziemi³⁴ („Skąd się wzięli? Znikąd, są u siebie”³⁵) i równie prędko znikają w bydłących wagonach. Magdalena Tulli wraca do scen wywozu Żydów z getta do obozu w innym celu niż „karbowanie”³⁶ historii Holokaustu. Poddaje refleksji język służący opowiadaniu o Zagładzie i stwierdza, że jest to język Zagładzie narzucony i niewiele nowego można nim opowiedzieć.

Istniejąc jako półprzezroczysty tłum wyzuty z własnej mocy bycia tym lub tamtym, [Żydzi – M.C.] muszą podporządkować się towarzyszącej-

typu ujęć może być rozumiane jedynie kontekstowo”. B. PRZYMUSZAŁA: *Parabolizacja w tekstach o Zagładzie*. W: *Literatura a filozofia*. Red. B. SIENKIEWICZ, T. SOBIERAJ. Poznań 2010, s. 51.

³³ M. TULLI: *Tryby...*, s. 102.

³⁴ W książce *Zamiast procesu...* rodzaj wyobcowania, o jakim pisze w *Trybach* Tulli, nazywa się obcością jawną. Do obcych jawnych, zdaniem pisarki, należą: Ukraińcy, Białorusini, Litwini, Niemcy, prawosławni i protestanci. Por. S. KOWALSKI, M. TULLI: *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*. Warszawa 2003, s. 488.

³⁵ M. TULLI: *Tryby...*, s. 102.

³⁶ O „karbowaniu” (utrwalaniu i umacnianiu) pamięci mówi narrator filmu *Fotoamator*, Arnold Mostowicz, gdy próbuje zrozumieć, jak możliwa jest opowieść o Litzmanstadtgetto, którą udało się zrekonstruować na podstawie kolorowych fotografii głównego księgowego Waltera Geneweina, w obliczu koszmaru, który on sam, mieszkaniec getta, zapamiętał, mimo że patrzył na to samo, co fotografował buchalter. Por. *Fotoamator*. [Film dokumentalny]. Reż. D. JABŁOŃSKI. Scen. D. JABŁOŃSKI, A. MOSTOWICZ, A. BRODEK. Zdj. T. MICHAŁOWSKI. Polska 1998.

mu narracji opisowi. Z konieczności muszą zdać się na narzucone im przymiotniki, muszą choćby wbrew sobie wypełnić je własnym istnieniem, jak podstawione towarowe wagony, do których strach wsiadać, lecz tak się składa, że wsiadać muszą. W przeciwnym razie okaże się natychmiast, że własne istnienie nie jest już możliwe³⁷.

Idiomy zamknięcia

Spośród wszystkich metafor znajdujących się w prozie Tulli największe wrażenie sprawiają idiomy zamknięcia. Szczególnie miasteczko Ściegi, które zamienia się w więzienie dla swoich mieszkańców (*W czerwieni*), hotel (*Tryby*), plac (*Skaza*) i mieszkanie (*Włoskie szpilki*). Część z nich to metonimie getta. Dwa fragmenty ze *Skazy*:

A tamten plac, położony w innej historyjce, z konieczności opróżniony i zamknięty? A nagle ucięte wątki, które go oplatały? A mieszkańcy, nieodwołalnym rozporządzeniem usunięci z własnych domów? [...] Więć nie powinno dziwić, jeśli zaczną teraz wysiadać z tramwaju na przystanku przed urzędem okręgowym³⁸.

Liczebność tej nieproszonej masy przeraziłaby referentów, gdyby wcześniej nie opuścili swoich punktów obserwacyjnych w biurze [...]. Zauważyliby wówczas, że całkiem zniknęła z oczu zieleń trawnika, bo wszystko zaślonyły palta, mnóstwo ciemnego sukna, czerń i granat, pod spodem niewidoczna watolina, głębiej – śliska podszewka³⁹.

Jak widać, i tutaj słabość Tulli do materiałów daje znać o sobie. Tymczasem, historia „nieproszonej masy” ludzi, zagnanych do wydzielonej dzielnicy miasta, w kilku miejscach dość ściśle przylega do zdarzeń z czasów istnienia getta w Warszawie. Do tego, aby tak pomyśleć, skłaniają

³⁷ M. TULLI: *Tryby...*, s. 103.

³⁸ M. TULLI: *Skaza...*, s. 62.

³⁹ Tamże, s. 71.

toposy kursującego tam i z powrotem tramwaju, chleba rozdawanego ludziom z zapewnieniem, że ma im przedłużyć życie, oraz czarnych, cuchnących rzeczy, rzucanych na jedną kupę. Istnieją jednak takie motywy, jak taksówki wywożące uchodźców do Ameryki, w których zapisane są dwie różne historie. Jedna z nich dotyczy ocalenia, druga – Zagłady.

Rezygnacja powinna rozwijać się w umysłach i sercach powoli jak podstępna choroba, osiągając swoje końcowe, jawne stadium nie wcześniej niż wówczas, gdy będzie już jasne, że żadne taksówki nie nadciągną z bocznych ulic [...]. Że pogłoski o Ameryce są wysane z palca, dla miejscowych było jasne od razu. Wzruszali tylko ramionami, bo wiedzieli skądinąd, że żadna Ameryka nie istnieje⁴⁰.

Skądinąd, najmniej oczywistą metaforą zamknięcia jest hotel, w którym schronienia szukają bohaterowie *Trybów*. W jednym ze zdań czytamy, że „historyjka jest jak hotel, postacie pojawiają się i znikają”⁴¹; hotel jest również kryjówką dla zakochanych, pani Fochtmajer i lino-skoczka; lazaretem (to tutaj „przyniosą żonę Fochtmajera, z okrągłym otworem w potylicy, wyciągniętą przez żandarma z furmanki pełnej ludzi, zastrzeloną na miejscu”⁴²), cmentarzem, obozem koncentracyjnym, a nawet Dantejskim piekłem. Założenie, aby hotel uczynić nie tylko metonimią Zagłady, lecz także metaforą szaleństwa historii, zawiera Tulli w stwierdzeniu o jego niezwykłej kubaturze („[...] korytarze przecinające hol zdają się nie mieć końca i można się domyślać ich niezliczonych, coraz to nowych odgałęzień, równie zatłoczonych, tak samo zionących lizolem”⁴³). Dużo łatwiej będzie nazywać hotel z *Trybów* kryjówką i więzieniem. O takiej właśnie strukturze pisze Marta Cobel-Tokarska w pracy *Bezludna wyspa, nora, grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*:

Kryjówka i więzienie to miejsca odosobnienia, odcięte od realnego świata i jego bogactwa możliwości. Jest to jakby poczekalnia, antrakt w bie-

⁴⁰ Tamże, s. 91.

⁴¹ M. TULLI: *Tryby...*, s. 15.

⁴² Tamże, s. 132.

⁴³ Tamże, s. 133.

gu normalnego życia, gdzie oczekuje się na coś – koniec wyroku albo koniec wojny [...]. Sytuacja kryjówki nie jest [...] jednoznaczna. Mieszkańcy kryjówek długotrwałych, solidnie zamkniętych, którzy nigdy lub prawie nigdy nie wychodzili na zewnątrz, mogli czuć podobne zerwanie ciągłości przestrzeni, odłączenie od rzeczywistego świata⁴⁴.

Podobnie jak kubatura hotelu z *Trybów*, tak i kubatura narracji ma w książkach Tulli istotne znaczenie. Sposób opowiadania przez pisarkę historii, które od lat nosimy „wykarbowane” (określenie Arnolda Mostowicza), stanowi jej osobną filozofię społeczną. W *Trybach* tworzy ona narratora o bardzo ograniczonej dyspozycyjności, który opowiada o świecie z jego środka, niczym jedna z postaci, jest jednak jeszcze lichszą niż pozostali kreaturą. Dlatego Tulli łatwo jest pokazać w dosłowny sposób, co oznacza, że opowieść znajduje się w trybach języka i dlatego język ma kłopoty z nazywaniem oczywistych i powszechnie znanych dramatów. W *Skazie* stopień trudności prowadzenia narracji zostaje podniesiony. Rezygnując z jednego narratora, Tulli opowiada historię probabilistyczną, która istnieje w wielu różnych perspektywach i oddaje pole prawie każdemu bohaterowi. Być może dzięki temu identyfikacja, jaką pisarka przeprowadza między sobą a autorem opowieści o uchodźcach zgromadzonych na placu, brzmi mniej oficjalnie. Wynika z niej jednak, że odpowiedzialność artysty za sztukę jest zwykle częścią złożonego planu etycznego. W wypadku Tulli rolę pomocniczą i jednocześnie kluczową odgrywa kategoria „spóźnionego dziecka”, które opowiada bajkowe historie, gdy jest już dorosłe i zna każdy ich przeszły szczegół. Okazuje się w końcu, że autorem i narratorem *Skazy* jest to samo dziecko, które później snuje swoją opowieść we *Włoskich szpilkach*. Ocalenie jego rodziny z Zagłady nie przyniosło nikomu szczęśliwej odmiany losu.

⁴⁴ M. COBEL-TOKARSKA: *Bezludna wyspa, nora, grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*. Warszawa 2012, s. 175.

Metafory ognia

Osobne miejsce w opowieściach autorki *Snów i kamieni* zajmują obrazy związane z ogniem, płonieniem i pożarami. Demonstracyjnie niszczący ogień jako metonimia Zagłady pojawia się w tekście pt. *W czerwieni*. Narrator jest nim zachwycony. Płomienie ogarniają czyjeś plecy i przeglądają się w lustrze. A później, „pochłonawszy szafy, płomienie wystrzeliły przez okna. Wielka gala czerwieni rozsadziła teatr i zawładnęła całym miastem”⁴⁵. Metafora przedstawienia, jakie daje ogień, znika pod wpływem prostego stwierdzenia: „Nikt nie zapłakał. Ani nad kupcami, którzy spłonęli, zabarykadowani. Ani nad szwaczkami pogrążonymi w ciemnościach”⁴⁶. W *Skazie* pożar w finale opowieści staje się poetycką przenośnią. „Łuny wieczoru zwiastują rychły finał. Pulsują także pod zaciśniętymi powiekami, póki w jakiejś mrocznej chwili nie pokażą się na nich gwiazdy”⁴⁷.

We *Włoskich szpilkach* nie ma już ani jednej takiej metafory. Zamiast tego pojawia się złowróżbny czasownik „spalić”, przywoływany najczęściej w bezokoliczniku („To można palić ludzi? W jaki sposób? Normalnie, w piecu”⁴⁸) albo jako część zwrotu (przedszkolaki, rozbierając rówieśnika z bielizny, przeznaczają go w tych wojennych okrzykach do spalenia, ponieważ bez ubrań „jest już spisany na straty, tak samo jak ci, co wynurzyli się z szamba”⁴⁹). Palenie może dotyczyć również obrazów zawartych w wielkich tekstach kultury. Ale nawet tam, w dziełach Hieronima Boscha, odsyła ono do Zagłady i stając się przedmiotem refleksji „polsko-włoskiego dziecka”⁵⁰, zostaje sprowadzone do synonimu krematorium. Tulli nie używa w tym przypadku do określenia Zagłady samodzielnej części mowy. Sięga po zaimek wskazujący „to” („Więc to

⁴⁵ M. TULLI: *W czerwieni...*, s. 154.

⁴⁶ Tamże, s. 157.

⁴⁷ M. TULLI: *Skaza...*, s. 161–162.

⁴⁸ M. TULLI: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011, s. 16.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Określenie Ingi Iwasiów, którego użyła w publicznej rozmowie z Magdaleną Tulli tuż przed rozstrzygnięciem Nagrody Literackiej Gdynia.

tak – myślałam sobie. – Więc tak to wygląda”⁵¹) lub „tam” (o matce: „Ale oprócz przymusu były też zasady. Jakimś cudem przetrwały, widocznie były niepalne [...]. Z początkiem jesieni moja matka uciekła z sortowni przesyłek na uniwersytet. Bez matury, choćby zdała ją na pewno, gdyby tam, gdzie spędziła ostatnie lata, urządzano egzaminy”⁵²). We *Włoskich szpilkach* znajdują się także metafory globalne dotyczące pożaru:

Gdyby mogła [matka] sobie na to pozwolić, nie potwierdziłaby, że za jej życia wybuchła wojna. Tym bardziej nie przyznałaby, że w niej samej coś spłonęło i zgasło. Łatwo było ukrywać się z tym po pożarze, który strawił pół świata [...]. O pożarze, po którym wydarzyło się to wszystko, wiedziałam. Wszędzie oprócz naszego domu o nim się mówiło, z zaciśniętymi pięściami, z grymasem pogardy na ustach⁵³.

Powtórzmy: pożar, o którym pisze Tulli, jest alegorią wojny i jej dotkliwego, wyniszczającego wpływu na Ocalonych. Pożar, „który strawił pół świata”, obejmuje zarówno fizyczny, jak i psychiczny aspekt zniszczeń. O pożarze jednak się nie mówi. Mówienie o pożarze jest zakazane. Pożar objęty został cenzurą.

Z całą pewnością stwierdzenie, że „oprócz naszego domu o nim się mówiło”, ma kluczowy charakter dla zrozumienia języka metafor, jakim posługuje się Tulli. Przyjmując, że jego źródłem jest osobiste doświadczenie pisarki – o którym wspominała w rozlicznych wywiadach udzielonych po ogłoszeniu *Włoskich szpilek* – można postawić tezę, że metonimie Zagłady w prozie Magdaleny Tulli są werbalną częścią procesu cenzurowania bolesnych doświadczeń. Zrozumieć można go w pełni dopiero wtedy, gdy przyjmie się, że symboliczne obrazy wojny są objawem stłumionego cierpienia artystki. „Objaw występuje zamiast [podkreśl. – M.C.] tego, co zostało zaniechane”⁵⁴. Tymczasem, w retoryce metonimia polega na „zastępowaniu w wypowiedzi nazwy rzeczy,

⁵¹ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 18.

⁵² Tamże, s. 25.

⁵³ Tamże, s. 30–31.

⁵⁴ S. FREUD: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. KEMPNERÓWNA, W. ZANIEWIECKI. Warszawa 1995, s. 274.

o którą chodzi, nazwą rzeczy pozostającej z nią w mniej lub bardziej ścisłym związku⁵⁵. Zniekształcona rzeczywistość sztuki, podobnie jak rzeczywistość snu, może oczywiście być postrzegana jako efekt działania cenzury psychicznej. Warunek jest jeden: musimy przyjąć, że gdzieś na zewnątrz istnieje rzeczywistość ważniejsza i „prawdziwsza” niż przestrzeń literatury i snu, i tylko wtedy, gdy zaaprobujemy to stwierdzenie, będziemy mogli mieć pewność, że niepokojące obrazy codzienności w sztuce są symptomami pracy nieświadomego. Cenzura, pisze Freud, posługuje się równie często „złagodzeniem, przybliżeniem lub aluzją z a m i a s t [podkreśl. – M.C.] właściwej myśli”⁵⁶. Oto, dlaczego metonimia w prozie, o której z całą pewnością możemy stwierdzić, że opowiada o Zagładzie, traktować powinniśmy jako część przesunięcia, czyli procesu odpowiedzialnego za zniekształcenia w marzeniu sennym, a pośrednio również i w sztuce.

Metafory muzyczne

Bohaterka opowiadania *Niezdolność brzmień*, dorosła kobieta mająca dom, dzieci i męża, zapada na zdrowiu i odmawia wychodzenia z łóżka. Cierpi na depresję. Dopiero zakup keyboardu, a później remont pianina pomagają jej z powrotem zrozumieć sens życia. Muzyka odgrywa w jej terażniejszym życiu kluczową rolę, ponieważ łączy je z przeszłością. Oto włoscy przodkowie bohaterki byli dyrygentami i pianistami, a jej dziadek ćwiczył gamy i pasaże nawet podczas nalotów bombowych. Fortepian kojarzy się bohaterce-narratorce z dobrym, włoskim domem. Niestety, z niewyjaśnionych powodów, musi go sprzedać razem z całym swoim mediolańskim mieszkaniem. Osobą, która mogłaby przechować instrument, jest matka. „W tamtym czasie o nic bym jej nie poprosiła [...]. Dlatego wołałam zamilczeć”⁵⁷. Winna utraty fortepianu staje się

⁵⁵ K. SZYMANEK: *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny...*, s. 200.

⁵⁶ S. FREUD: *Wstęp do psychoanalizy...*, s. 150.

⁵⁷ M. TULLI: *Włoskie szpilki...*, s. 42.

zatem matka bohaterki. Choć o jej winie nikt nie powie. Winę i stratę Tulli otoczy milczeniem.

Kilka akapitów później fortepian pojawia się w szczególnej roli – metonimii okupowanej Warszawy. Historię stłumienia przez Niemców powstania warszawskiego opowiada Tulli, rozdzielając role pomiędzy pianistów miejscowych i przyjezdnych. Oto jej fragment:

Po stłumieniu powstania, wywołanego przez pianistów miejscowych, przyjezdni pianiści wysadzili im w powietrze dom po domu, ulicę po ulicy. Wycucie formy wcale im w tym nie przeszkadzało⁵⁸.

Co wspólne mają z sobą fortepian, wojna i Warszawa, oprócz tego, że łączy je romantyczna narodowa historia z odniesieniami do powstania listopadowego i muzyki Fryderyka Chopina? Są ważną częścią doświadczenia bohaterki. Wojna jako nie-jej przeszłość jest zasadniczą strukturą postpamięci Tulli. Fortepian z kolei symbolizuje łągodzące i ciepłe wspomnienie, zakłócone myślami o zerwanej więzi z matką. Wskutek tego pianista, którego Tulli kojarzy głównie z dziadkiem z Mediolanu, ryzykującym życie grą na fortepianie podczas nalotów, zamienia się w jednego z tysięcy niemieckich żołnierzy. A pozytywne doświadczenie przekształca się w senny koszmar opowiedziany w chłodny i skrótowy sposób, właściwy dla alegorii.

W odróżnieniu od biografistyki drugopokoleniowej proza Magdaleny Tulli stanowi niezwykle rozbudowany projekt wyobraźni. Trudno zrozumieć, czy pisarka dzięki niemu coś odkrywa, czy ukrywa, ponieważ powołując do istnienia kolejne metafory, zdaje sobie sprawę, że tylko tak może opowiadać tę niewyobrażalnie trudną i realną historię. Być może opowieści Tulli stanowią odpowiedź na pytanie postawione literaturze o Zagładzie już wiele lat wcześniej. Skoro nie można wyobrazić sobie realistycznej i wiarygodnej historii, trzeba wymyślić jak najmniej wiarygodną opowieść. Tylko czym wtedy będzie metonimia? Sądzę, że mamy do czynienia z bardzo szczególną relacją między wyobrażeniem o Zagładzie i samą Zagładą. Mimo całej ich schematyczności sztuczne światy, o których pisze Tulli, z powodzeniem można traktować jako światy

⁵⁸ Tamże, s. 53.

jedyne. Wielu recenzentów opowiada o nich tak, jak gdyby oprócz rzeczywistości hotelu⁵⁹, osady fabrycznej⁶⁰ i Tekstu⁶¹ żaden inny świat w tej prozie nie istniał. Być może powinniśmy twórczość Tulli – co po wydaniu *Włoskich szpilek* nie będzie już raczej możliwe – „wyjąć” z układu pewnych wyobrażeń i traktować podobnie jak powieści Eco, Carolla, Lewisa i Tolkiena. Tylko dokąd byśmy wtedy doszli?

⁵⁹ Por. J. ARLT: *Hotel, powiedzmy, Universum*. „Rzeczpospolita i Książki” z 25.04.2003 r., s. 12.

⁶⁰ M. ZALESKI: *Szamanka*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 229, s. 14.

⁶¹ K. UNIŁOWSKI: *Fastrygi i ściegi...*, s. 53.

Żydowskie sekrety

Mitologie żydowskie w prozie Olgi Tokarczuk

O obcości (*Ostatnie historie; Moment niedźwiedzia*)

Tam, gdzie rosną róże bez kolców i prowadzi się wojny bez Żydów, istnieją również zupełnie nierzeczywiste mity, o wiele ciekawsze niż to wszystko, co je otacza. Jednak miejsce, o którym będzie mowa, nie leży w granicach rodzimej kultury. Pozostaje raczej jej bolącym, choć trwałym marzeniem. Kultura rodzima jest bowiem okrutna i symboliczna. Opisuje świat językiem nierzeczywistych i przykrych mitów. Takich chociażby, jak te, że nie ma wojny bez Żydów i róż bez kolców. Ponieważ rzeczy są trwale przywiązane do podłoża, a oderwanie ich mogłoby nie przynieść niczego lepszego niż to, co już mamy.

Olga Tokarczuk stara się załagodzić tę niedobłą właściwość polskiej kultury. Próbuje jednak także nie naruszyć zasadniczego oblicza świata, działając w imię zasady, że łatwiej jest zmienić własne myślenie, ponieważ świat nie jest czyjąkolwiek własnością. Zastanówmy się, co Olga Tokarczuk, pisarka czytana przez niezwykle wielu czytelników i posiadająca ograniczone plenipotencje w zakresie zmian polskiej kultury, może zrobić dla Żydów. Zarówno w literaturze, jak i w życiowej praktyce (co będzie mnie mniej interesowało). Pisarstwo autorki *Biegunów* nie mieści się w strefie ryzyka. W tym sensie znakomicie oddaje ducha polskiej kultury. Więcej: idealnie „współpracuje” ono z mentalnością zbiorową. Od sztuki nie oczekujemy przecież zachowań nieobliczalnych i nieoczywistych. Oczekujemy od niej wyciszenia i złagodzenia zatargów oraz

podrażnień. To, czego oczekujemy, i to, co potrafi dać nam pisarka, w zasadzie jest pięknym i synergicznym współbrzmieniem. Czyli metonimią.

Możemy powiedzieć, że proza Olgi Tokarczuk nie opisuje i nie analizuje Żydów, żydowskich tematów, kultury żydowskiej, przedwojennych żydowskich miasteczek, a w szczególności Zagłady. Literatura Tokarczuk z tematem żydowskim nie robi nic szczególnie widocznego i wyraźnego. Jest to jednak proza umiejscowiona w głębokich strukturach polskiej mitologii zbiorowej. Trudno oddzielić w niej to, co arcy polskie, od dziejowej konieczności. W niniejszym rozdziale zajmować mnie będzie obecność Zagłady w tekstach Tokarczuk na prawach historycznej oczywistości („nie ma wojny bez Żydów”). A także wątek żydowski jako wersja narracji o inności i wielokulturowości oraz modernistyczny język obcości i tajemnicy.

W narracjach Olgi Tokarczuk nie ma segmentów wydzielonych dla społeczności Żydów. Nie ma ich z założenia. Proza autorki *Gry na wielu bębenkach* jest mitograficzna, toteż nie podziela drobiazgowego zainteresowania wielu odbiorców historią. Ułatwia do niej dostęp w inny sposób. Podstawowy mechanizm regulacji dostępnością tworzy metonimia. Dzieje się tak dzięki jej zdolnościom do zamieniania treści szczegółowej na ogólną i na odwrót. W wielu miejscach przedstawiających modernistyczną przestrzeń miejską, jak chociażby w *E.E.*, obecność żydowskiej społeczności nie jest przedmiotem otwartych rozmów, opisów i komentarzy. Z kontekstu wynika, że wśród miejscowych przemysłowców, kupców czy lekarzy pojawiać się muszą również Żydzi, niestety nikt oprócz domyślającego się istnienia oczywistych układów czytelnika nie ma ochoty o nich opowiadać¹. W ten sposób w narracji ustalają się, naturalne w tym świecie, proporcje, które równie dobrze można by odwrócić, przestawić lub całkowicie zmienić. Czytelnicy książek Tokarczuk nie oczekują od pisarki, że będzie ich prowadzić oczywistą drogą. Dlatego

¹ Podobnie konstruuje mieszczańską przestrzeń Magdalena Tulli w powieści *W czerwieni*. Z naturalnych przyczyn podejrzewamy niektóre rodziny przemysłowców i fabrykantów o żydowskie pochodzenie. Nie robi tego jednak za nas ani autorka, ani narratorka. Tym samym konkluzja, czy mamy do czynienia z Żydami w tej prozie, czy nie, osiągnięta zostać nie może. Por. M. TULLI: *W czerwieni*. Warszawa 1999.

retoryka domniemań i domysłów, wycelowana w tak drażliwe miejsca, jak obecność w polskiej historii Żydów, posłusznie pracuje na efekt ogólnie znany i lubiany – aury nieoczywistego. Bez względu na udekorowanie języka natura tajemnicy pozostaje zawsze ta sama. Grunt to tajemnica, chciałoby się powiedzieć. Oto fragment z powieści o nieletniej wrocławiance, budzącej wśród mieszczan zgorzenie i podziw swoimi dziwnymi zachowaniami:

Ten świat staje się światem zwyczajnym, powszednim, który potrafimy zrozumieć i przez to nad nim zapanować. Tamten – jest daleki, trudny do pojęcia, antyintelektualny; jego wpływy są potężne i nieprzewidywalne. Jest pierwotny w stosunku do „tego” świata. Jest naszą kolebką i naszą przyszłością. W tym sensie jest światem realnym, ten zaś, w którym żyjemy na co dzień, wydaje się przemijającą dekoracją, poczekalnią. Czy dobrze mówię?²

Mimo że trudno nam dziś wzbudzić w sobie entuzjazm pierwszych czytelników powieści, musimy uczciwie przyznać, że sukces *E.E.* (pierwsze wydanie w 1995 roku, trzecie w 1997 roku) był naturalną konsekwencją społecznej potrzeby mówienia o dziwności, obcości i wszystkich innych zjawiskach zakłócających święty spokój rozumu, które odsuwano na dalszy plan mniej więcej do 1989 roku. Potrzeby, której polskie społeczeństwo po kilkunastu latach od premiery książki o nadzwyczajnym dziecku zwyczajnie już nie ma. Sądzę, że właśnie dlatego najważniejsze historie Żydów w prozie, gdzie Żydów przecież nie ma, Tokarczuk opowiedziała w latach dziewięćdziesiątych, gdy oczekiwanie na cud było większe i przyjemniejsze niż w pierwszych latach XXI wieku. Chcę zauważyć, że refleksja wokółżydowska jedynie towarzyszy szerszej myśli o obcości, którą Tokarczuk zachłysnęła się dawno temu. Oznacza to, że w wielu sytuacjach ogólny opis selekcji zjawisk na swoje i odrzucone da się połączyć z interesującą mnie kwestią. Oto przykład z *Ostatnich historii*:

Widzą więc świat niewyobrazalny, świat, którego nie dałoby się wyśnić, ponieważ nie ma w nim nic znajomego – jest zbudowany według zupeł-

² O. TOKARCZUK: *E.E.* Warszawa 1997, s. 88–89.

nie innych prawideł, w niewiedzy o wszystkim, co nie jest nim samym. Oddzielony lustrzaną błoną wody od nieba wpatruje się w siebie. Ma swoje prądy i ścieżki, po których podróżują obojętnie ławice ryb. Przybysze z zewnątrz są ignorowani, omijani jak martwe przedmioty, kawałek skały czy fragment dryfującego drewna. Wszystko, co dostaje się tutaj z zewnątrz, jest zaledwie obrzucone roztargnionym spojrzaniem i pozostawione sobie³.

W powieści nie pojawia się żadna uwaga o Żydach. Wiele mówi się jednak o zjawiskach z pogranicza normalności i cudu, śmierci i życia oraz obcości i bycia u siebie. Akcent, jaki Tokarczuk kładzie na sytuacje paranormalne lub ignorowane, wynika ze zgody pisarki na romantyczne filiacje polskiej kultury współczesnej. W omawianym cytacie uwyraźnia je akwatyczne obrazowanie, skopiowane z *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza⁴. Jest to obrazowanie wywołujące u odbiorcy dobre i wzniosłe skojarzenia. Metonimia wody może bowiem służyć opisowi zjawisk bardzo ogólnych i jednocześnie zbyt trudnych, by je zrozumieć w otwartym przekazie.

Inny sposób na obejście trudności w otwartym mówieniu o problemie widzi Tokarczuk w paraboli. Jeden z rozdziałów *Momentu niedźwiedzia*, zatytułowany *Jak wymyślić heterotopię. Gra towarzyska*, dotyczy krytyki przeciętnego współczesnego społeczeństwa nastawionego na walkę z ob-

³ O. TOKARCZUK: *Ostatnie historie*. Kraków 2004, s. 238.

⁴ Myślę tu raczej o kopii zapośredniczonej w tradycji kluczowej, jaką tworzą Mickiewiczowskie sonety, niż o realnym nawiązaniu przez Tokarczuk do któregoś z li-ryków. Nie można jednak wykluczyć takiego skojarzenia. Porównajmy. Mickiewicz: „Lubię poglądać wsparty na Judahu skale / Jak spienione bałwany to w czarne szeregi / Ścisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi / W milionowych tęczach kołują wspa-niale. / Trącą o mieliznę, rozbijają na fale, / Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi, / Zdobędą ląd w tryumfie i na powrót, zbiegi, / Miecą za sobą muszle, perły i korale”. A. MICKIEWICZ: *XVIII Ajudah*. W: TENŻE: *Wiersze*. Warszawa 1970, s. 258. Tokarczuk: „A potem nigdy już nie można wrócić w to samo miejsce, do tego samego punktu – wygląda na to, że świat na dole jest niestały i faluje, i wszystko w nim jest umowne, niegodne zaufania. Im dalej płyną, tym koralowe miasto robi się rozleglejsze, większe i ciekawsze, ale tym odleglejsze i niedotykalne. Wkrótce widzą je tylko, by tak rzec, z lotu ptaka – podniebnie dalecy obserwatorzy, myśliwce, satelity, które mogą już tylko chłonać, na nic nie mając wpływu”. O. TOKARCZUK: *Ostatnie historie...*, s. 238.

cością, ochronę własnych przyzwyczajień oraz nieskomplikowane podtrzymywanie istnienia. Został pomyślany jako przypowieść. Immanentną cechą zorganizowanej w ten sposób społeczności jest przekonanie, że „podstawową komórkę społeczną tworzą więzy krwi, czyli rodzina. Szeroko pojmowane związki krwi tworzą naród”⁵. Z punktu widzenia innej grupy, takiej jak chociażby społeczność tworząca wymyślone przez pisarkę państwo o nazwie Heterotopia, „gdzie więzy tworzy się raczej z chęci i wyboru niż z konieczności, a kultura jest w dużej mierze zglobalizowana”⁶, zasada pierwszeństwa związków krwi nie może zostać zaakceptowana. W krytyce państwa mordującego inność i odrębność Tokarczuk wykazuje wiele dobrej woli wobec tzw. mniejszości etnicznych, tj. społeczności mniejszych i wątlej obecnych w politycznych rozdaniach niż zbiorowość nadrzędna. Należą do nich również Żydzi. Jak wynika z *Momentu niedźwiedzia*, ich fizyczna obecność pozostaje bez większego znaczenia, skoro w książce znajduje się podglebie z miejscem na ogólną refleksję o konstytucyjnej zasadzie wolności. Z opisu utopijnego państwa wynika wiele dobrego dla społeczności takich jak Romowie czy Żydzi, ponieważ to właśnie „prawo do przemieszczania się i wolnego wyboru miejsca, a także do życia zgodnie z ideałami, o ile nie zagrażają one wolności drugiego człowieka”⁷, jest nadrzędne wobec wszelkich innych ustaw, uchwał i rozporządzeń. Jakakolwiek więc próba wprowadzenia Żydów do świata funkcjonującego na podstawie reguł Heterotopii zakończyć się musi powodzeniem.

O pochodzeniu żydowskim (E.E.)

Dużo większe znaczenie dla interesujących nas tu przypadków – prozy Tokarczuk i prozy polskiej powstającej w latach dziewięćdziesiątych

⁵ O. TOKARCZUK: *Moment niedźwiedzia*. Warszawa 2012, s. 22.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 23–24.

XX wieku i pierwszych obecnego stulecia – ma metonimiczny projekt świata. Mieszczą się w nim *Sny i kamienie*, narracja *W czerwieni* Magdaleny Tulli oraz powieść Pawła Huellego napisana w latach osiemdziesiątych, czyli *Weiser Dawidek*, a także *Hanemann* i *Esther* Stefana Chwina⁸. Książki, w których problem dyskryminacji i eksterminacji Żydów powraca z falą coraz spokojniejszych i mglistszych wspomnień, i gdy wreszcie ucicha, o Żydach mówią już tylko metaforyczne sugestie, piękne parabole i, jak w *Esther*, szykowne, portretowe zdjęcia. Ostrożność języka, wyłaniającego się z tych i wielu innych jeszcze utworów, jest oczywiście znakiem czasów. Znakiem, którego jednak w prozie pierwszej dekady XXI wieku, mówiącej otwarcie, ostro i odważnie, już nie ma. Pozostał on za to w pamięci prozy Olgi Tokarczuk. Można go również zobaczyć w *E.E.*

Jednym z bohaterów tej opowieści jest młody adept medycyny Artur Schatzmann, w bardzo szczególny sposób przejęty przypadkiem chorej Erny. Postać Schatzmanna, sama w sobie, także jest dosyć szczególna. Po pierwsze, dlatego, że Tokarczuk próbuje uczynić z niego pierwszego wrocławskiego psychoanalityka. Po drugie, Schatzmann bierze na siebie odpowiedzialność za naukowe zbadanie nadprzyrodzonych umiejętności małej Eltner. Wskutek fiaska jego starań stajemy się mimowolnymi świadkami upadku doktryny Freuda. Inną sprawą jest to, jak przedstawiona jest ta doktryna i jak wygląda jej upadek. Jednak zdecydowanie ważniejsze są powody, dla których Schatzmannowi nie udaje się zrobić kariery uniwersyteckiej. Wymieniam je za narratorem:

To, że do tej pory nie zaproponowano mu pracy na uniwersytecie, wiązało się z kilkoma czynnikami. Po pierwsze, aktywność naukowa Schatzmanna mogła wydawać się jeszcze chaotyczna, „histeryczna” – jak to określili prywatnie jeden z profesorów. Po drugie, Artur ostentacyjnie obnosił się z socjalizującymi poglądami, a po trzecie, miał żydowskie pochodzenie. Gdyby to ująć statystycznie, to okazałoby się, że te trzy cechy predestynują wręcz Artura do dokonania ważnego odkrycia,

⁸ Dopełniają tę listę powieści Piotra Szewca (*Zagłada*, 1987; *Zmierzchy i poranki*, 2000; *Bociany nad powiatem*, 2005) oraz Juliana Kornhausera (*Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna*, 1995).

może nawet do zrobienia przewrotu w wybranej przez niego dziedzinie. Wprawdzie jego chaotyczność była większa niż roztargnienie na przykład Webera, jego poglądy mniej rewolucyjne niż Darwina, a jego asymilacja głębsza niż asymilacja Freuda⁹.

Żydowskie pochodzenie bohatera zostaje nam przedstawione w dwu odsłonach – oczywistości i przywileju¹⁰. Oczywistość to uniwersyteckie wykształcenie mężczyzny, rodzinny dom pełen ksiązek, ojciec Artura, nauczyciel literatury niemieckiej w gimnazjum, i nerwowy, ognisty charakter młodego lekarza. Niebywale łatwo jest autorce *Domu dziennego, domu nocnego* połączyć te cechy ze stereotypem żydowskiego umysłu i jednocześnie zachować *residuum* dla niemieckiego mieszczaństwa z domu Eltznarów i Frommerów. Uprzywilejowaną pozycję zajmuje Artur jako lekarz. Żaden z bohaterów pochodzących z Niemiec nie wykazuje umiejętności Schatzmanna. Tylko żydowski absolwent kilku fakultetów (medycyny, filozofii, historii naturalnej i chemii), który odbył dwa staże w klinice psychiatrycznej w Lipsku i przyglądał się operacjom na otwartym mózgu oraz wywalczył dla siebie i matki pomoc finansową udzielaną ubogim studentom przez uczelnię, może traktować swoje pochodzenie jako bonus. Szanse na powodzenie medycznej misji Schatzmanna wzrastają, gdy Tokarczuk porównuje go z Freudem. Wprawdzie skojarzenie obu postaci dotyczy stopnia asymilacji bohatera, a nie jego umiejętności lekarskich, nie jest to jednak skojarzenie o charakterze wartościującym.

Należy mieć na uwadze intencje autorki wobec bohatera. Nie jest to przecież postać bez skazy. Można zarzucić Schatzmannowi gruboskór-

⁹ O. TOKARCZUK: *E.E...*, s. 48.

¹⁰ Na osobną uwagę zasługuje nazwisko bohatera, wskazujące na jego przynależność do określonej klasy społecznej. O nazwisku jako znaku tożsamości, ważnym w procesie kształtowania się fabuły i dekodowania stosunków społecznych między bohaterami utworu literackiego, pisał Pierre Guiraud: „Nazwiska są najbardziej prostymi i powszechnymi oznakami tożsamości. Zasadniczo są one zawsze umotywowane, oznaczając jednostkę przez jej przynależność do jakiejś rodziny lub jakiegoś klanu, do zawodu (Krawczyk, Kowalczyk), do kategorii fizycznej (Białas, Ślipek itp.). W naszych dzisiejszych kulturach wpływ czasu spowodował upadek tego systemu, którego umotywowany charakter odżywa często w przezwiskach i przydomkach”. P. GUIRAUD: *Semiologia*. Przeł. S. CICHOWICZ. Warszawa 1974, s. 99–100.

ność, myślowy schematyzm, powtarzanie wyćwiczonych gestów w wymagających twórczej swobody sytuacjach oraz przedmiotowe traktowanie kobiet. Na tle innych bohaterów jest to jednak człowiek wrażliwy i szczerze zainteresowany przypadkiem przerastającym możliwości intelektualne przeciętnego mieszkańca miasta. Gdy widzimy Artura w 1914 roku, powołanego na belgijski front tuż po tym, jak w mieście otworzył prywatny gabinet lekarski, to z nim, nie z obojętną Erną Eltzner, dzielimy smutek opuszczającego tajemniczą przeszłość człowieka, który jednak „zawsze był pewien, że »wczoraj« brzmi tak samo jak »sto lat temu« i do tego samego się sprowadza: nie istnieje”¹¹. Dzięki staraniom pisarki odnosimy wrażenie, że *E.E.* to powieść o zasymilowanym młodym Żydzie, który nadmiernie kochając rozum i Freuda, utracił z pola widzenia czarujący fenomen dziewczęcości pacjentki. Osobną kwestią pozostaje pochodzenie bohatera. Tokarczuk nie nazywa Schatzmanna Żydem, lecz obywatelem miasta z „żydowskim pochodzeniem”. Nie jest to określenie urzędowe, ale sprytnie pomyślana metonimia, tworząca między bohaterem i światem Żydów dystans, który przekroczyć można bez pewności, czy i dokąd się dojdzie. Być Żydem i pochodzić od Żydów to nie to samo. Żyd to Żyd, a człowiek mający żydowskie pochodzenie równie dobrze może go nie mieć albo mieć pochodzenie częściowe, połowiczne lub bliżej nieokreślone¹². Znacznie trudniej określić stopień pochodzenia niż stopień przynależności do jakiejś wspólnoty. Tokarczuk pozostawia tę kwestię otwartą i gdyby nie to, że obdarza Schatzmanna różnymi cechami przypisywanymi zwyczajowo Żydom, moglibyśmy powiedzieć, że to, czy bohater jest Polakiem, Niemcem lub Rosjaninem, jest dla niej bez znaczenia.

E.E. należy do szczególnej grupy tekstów, które powstały na przełomie lat dziewięćdziesiątych XX wieku i pierwszych wieku następnego, i w znacznym stopniu unikają prostego mówienia o społeczności żydowskiej żyjącej w Polsce przed I wojną światową, a także podczas na-

¹¹ O. TOKARCZUK: *E.E.*..., s. 207.

¹² Pisze o tym Karolina Famulska-Ciesielska: „Żyd z urodzenia nie musi udowadniać swojej tożsamości jakimikolwiek praktykami religijnymi, a konwertyta musi, czyli musi być »bardziej żydowski«”. K. FAMULSKA-CIEIELSKA: *Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*. Toruń 2008, s. 105.

stępnej wojny i po jej zakończeniu. W odróżnieniu od innych książek powieść o czyniącej cuda wrocławiance przedstawia Żydów ciekawiej i szerzej. Nie robi tego jednak w oczywisty, konkluzyjny sposób. Istotą asekuracyjnego wyłożenia problemu, jak to czyni w *E.E.* Tokarczuk, jest przedstawienie go tylko częściowo, powierzchownie i połowicznie. Czytelnik powinien otrzymać zapewnienie, że to, co czyta, jest i nie jest jednocześnie tym, o czym myśli, czytając. Z tego przykładu wynika, że metonimia obecna w najgłośniejszych powieściach tamtych lat, które podejrzewamy o tematyzowanie postaci Żyda, jest jednak bytem o wiele bardziej skomplikowanym niż przeciętna zamiennia. Dlatego nazywam ją *signum temporis*.

O gettach i chasydach

W innej opowieści podążającej za faktami z jej studenckiego życia Tokarczuk przypomina warszawski wydział psychologii¹³. Przypomnijmy, że zbudowano go na gruzach dawnego getta w Warszawie. Budynek, gdzie mieściły się sale wykładowe, postawiono w 1938 roku z przeznaczeniem na budynek szkolny. „W czasie wojny znalazł się on w obrębie murów getta i służył jako komenda oddziału SS. To w jego bezpośrednim sąsiedztwie znajduje się Umschlagplatz, skąd odchodziły pociągi do Treblinki”¹⁴.

Ważniejsze niż temat krótkiego rozdziału *Biegunów*, noszącego tytuł *Głowa w świecie*, jest to, czego w nim dosłownie nie ma, jego drugie dno, czyli dom duchów. Tokarczuk nie opowiada przecież w *Biegunach* tylko o getcie. Mówi o ponurym i bezimiennym miejscu, w którym niegdyś doszło do przerażającej zbrodni, a dziś jest ono cmentarzyskiem ze stojącym budynkiem, gdzie kształcą się ludzie. Niedobra energia tego obszaru, którą czuje niewielu, pochodzi jednak z przeszłości nawiązującej kontakt z teraźniejszością dzięki duchom.

¹³ Mowa o *Biegunach*.

¹⁴ http://www.psych.uw.edu.pl/o_nas.php?id=2&sub_id=3.8 [data dostępu: 29.08.2012].

Studiowałam psychologię w dużym, ponurym komunistycznym mieście, mój wydział mieścił się w budynku, który w czasie wojny był siedzibą oddziału SS. Tę część miasta zbudowano na ruinach getta, łatwo można było to dostrzec, gdy się patrzyło uważnie – cała dzielnica stała jakiś metr wyżej niż reszta miasta. Metr gruzów. Nigdy nie czułam się tam dobrze, między nowymi blokami i mizernymi skwerami zawsze wiał wiatr, a mroźne powietrze wydawało się szczególnie dotkliwie, szczypało w twarz. W gruncie rzeczy nadal, mimo zabudowy, było to miejsce należące do umarłych. Budynek instytutu śni mi się do dzisiaj – jego szerokie, jakby wykute w kamieniu korytarze, wytarte krawędzie schodów, wypolerowane dłońmi poręcze, ślady odcisnięte w przestrzeni. Może dlatego nawiedzały nas duchy¹⁵.

W narracji Tokarczuk słyhać historię grozy z akcją osadzoną w ponurym, gotyckim zamczysku. Nie ma w niej przeżyć osoby rozumiejącej przeszłość mieszkańców terytorium, na którym dziś żyje ktoś zupełnie inny; są za to wrażenia kogoś, kto chłonie wieloznaczność przestrzeni i czyni to właśnie dzięki wyobraźni postromantyka, zakochanego w fabułach o duchach i strasznych miejscach. Twórcze przejęcie się narratora nie wynika jednak z jego wrażliwości na Holocaust. Wynika z czegoś dużo bardziej skomplikowanego.

Kategorię, której używa tutaj Tokarczuk, Marianne Hirsch nazywa postpamięcią, twierdząc, że:

[...] postpamięć jest cechą doświadczenia tych, którzy wzrastali w cieniu opowieści o zdarzeniach, które rozegrały się przed ich narodzeniem. Ich własne wspomnienia musiały ustąpić miejsca historiom poprzednich pokoleń, ukształtowanych w traumatycznych okolicznościach, które nigdy nie zostały do końca zrozumiane ani odtworzone¹⁶.

Olga Tokarczuk należy do pokolenia Polaków żyjących z dala od świadków Zagłady. Reprezentują je ludzie szczególnie wyczuleni na procesualny charakter historii – co widać chociażby w opisie budynku uniwersytetu, który w ludzkiej pamięci zachował się jako budowla należąca

¹⁵ O. TOKARCZUK: *Bieguni*. Kraków 2007, s. 15.

¹⁶ Cyt. za: J. TOKARSKA-BAKIR: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Sejny 2004, s. 97.

do kilku okresów historycznych – i często biorący na siebie odpowiedzialność za zbrodnie, których nie widzieli lub nie popełnili. Tokarska-Bakir tłumaczy, że coraz chętniej do traumy przyznają się ludzie, którzy jej nie doświadczyli. Wynika to z lęku ulokowanego w różnicy lat, jaka w stosunku do zdarzeń minionych rośnie szybciej niż kiedyś. Autorka *Rzeczy mglistych* nazywa takie zjawisko „stopniowym odchodzeniem »prawdziwych« ofiar traumy”¹⁷ i wiąże je z postpamięcią.

Nietrudno pojąć, dlaczego przedstawienie ruin getta, na których zbudowano uniwersytet, jako domu, gdzie straszy, może być metaforą zbiorowej postpamięci. I to metaforą dręczącą umysł w niespodziewany i dziwaczny sposób. Pierwszym z powodów jest to, że wspomniana metafora pojawia się w książce niezwiązanej z tematyką żydowską; drugim – to, że podstawą treści tej przenośni jest ziemia warszawskiego getta, opisywana w literaturze europejskiej coraz częściej językiem mitów i legend. Opowieść Tokarczuk jest częścią tego zjawiska.

Jedną z kilku metafor, po które sięgają badacze tej dziwnej traumy, jest metafora „szkieletów w szafie” lub „domu, w którym straszy”. Te duchy, objaśnia Dominick LaCapra [...] to „nawiedzające nas wątki, które z powodu zakłóceń w porządku symbolicznym, braku rytuałów lub przypadków śmierci tak skrajnie transgresyjnych i niepojętych, że trudnych lub wręcz niemożliwych do przeboleń w żałobie, bezpiecznie błąkają się po naszym posttraumatycznym świecie. Na dobrą sprawę nikt, żadna jednostka czy grupa, nie mogą rościć sobie do nich wyłączności. Jeśli nawiedzają one czyjś dom (naród, grupę), niepokoją wszystkich jego mieszkańców, nawet tych, którzy bywają w nim tylko przelotnie”¹⁸.

Zewnętrzne spojrzenie narratorki *Biegunów* na historię polskich Żydów, które wynika – jak widzieliśmy – z jej indywidualnego i ahistorycznego oglądu problemu (Tokarczuk nie jest przecież powinowatą ofiar Holokaustu), pojawia się w jeszcze jednym rozdziale prozy, noszącym tytuł *Pogo*. Znajdziemy w nim nieskaleczony językiem tradycji,

¹⁷ Tamże, s. 98.

¹⁸ Tamże.

anegdotyczny obrazek tańczących młodych chasydów, czyli zjawisko, które – jak pamiętają czytelnicy *Austerii* Juliana Strykowskiego – niezwykle trudno wyobrazić sobie inaczej niż poza tradycją i rytuałem. Tokarczuk wpada jednak na pomysł, aby obcość tańca, odczuwaną przez widza i czytelnika jako coś niecodziennego i zaskakującego, przedstawić w języku współczesnym i porównać hermetyczną grupę młodych mężczyzn z brodami i w chałatach do młodzieżowej subkultury. Nie jest to porównanie sprzeczne z interesami narratorki. Przypomnijmy, że dotyczą one zatwierdzenia projektu świata jednocześnie otwartego i objętego na pokusy ustanawiania reguł; świata sprzyjającego podróżom i niechętnego różnicowaniu się, za to szanującego wolę odróżniania się od reszty lub bycia zupełnie poza grupą. W takiej rzeczywistości chasydzi mogą upodabniać się do punków, a punki – zachowywać się jak chasydzi, ponieważ żadna z grup nie wytwarza czegoś w rodzaju czynnika delimitacji. Pogo i taniec ortodoksyjnych Żydów wykazują wiele cech wspólnych, które mieszczą się w zakresie oddziaływania zabawy na tłum: rozładowują emocje i sprzyjają uspokojeniu.

Jutro szabat. Młodzi nieopierzeni chasydzi tańczą pogo na deptaku w rytm skocznej, południowoamerykańskiej modnej muzyki [...] to taniec wytupywany przez wszystkie nastolatki świata [...]. Tutaj muzyka dobywa się z głośników ustawionych na samochodzie, w którym siedzi baczący na wszystko rabin¹⁹.

Świat młodych ludzi nie przypomina rozwarstwowanego społeczeństwa. Mamy w nim otwarte getta, należące do mniejszości narodowo-wyznaniowych, oraz wspólnoty „multikulturowe”. Wydaje się, że o taką właśnie rzeczywistość chodzi autorce *Momentu niedźwiedzia*, gdy postuluje ona konieczność swobodnego poruszania się i drwi z pomysłu wiz oraz wszelkiego rodzaju utrudnień w forsowaniu granic. Zastrzeżenia budzić muszą jedynie zdania:

Jakieś rozbawione skandynawskie turystki dołączają do chłopców i niezdarnie, trzymając się za ramiona, próbują kankana. Wtedy jednak zo-

¹⁹ O. TOKARCZUK: *Bieguni...*, s. 406.

stają przywołane do porządku przez jednego z nastolatków: – Bardzo prosimy, jeżeli kobiety chcą tańczyć, to tylko na boku²⁰.

Gdy przypomnimy sobie postulat nieróżnicowania ludzi, przedstawiony w uwagach o Heterotopii w *Momencie niedźwiedzia*, zrozumiemy, dlaczego pisarka ośmiesza przyczyny, dla których nie należy tak robić. To, że sama nie potrafi powstrzymać świata przed dążeniem do rozwarstwiania się, Tokarczuk rozumie jako słabość swojej metody, a nie naturalną zmianę tekstu. Są tacy, którzy lubią Żydów, i tacy, którzy traktują kobiety bez uprzedzeń, lecz nie są to ci sami ludzie. Oprócz wątku idealistycznego autorka *Anny In w grobowcach świata* wprowadza zazwyczaj do swoich opowiadań motyw praktyczny i zachowawczy, dzięki któremu stara się pokazać, ile z tego, co mogłoby w świecie być, gdyby istniał on na jej heterotopijnych warunkach, już jest, a czego wciąż nie ma. Najbardziej dopracowaną wersją takiego działania w twórczości Tokarczuk jest proza *Prawiek i inne czasy*.

Karp w galarecie, czyli o historii Żydów polskich w XX wieku

Sposób, w jaki przedstawia się w powieści *Prawiek i inne czasy* los Żydów, odbiega od powszechnego przekonania, że Olga Tokarczuk sięga po figury z żydowskiego świata tylko wtedy, gdy opowiada o historii z kart podręczników. Autorka pisze o XX wieku panoramicznie, ale, siłą rzeczy, również wybiórczo, dzieląc wydarzenia na takie, które będą miały w jej powieści duże i niewielkie znaczenie. Znaczenie duże mają w *Prawieku...* te zdarzenia, które przyciągają do siebie wiele innych i najczęściej fikcyjnych opowieści. Takim dużym historycznym wydarzeniem jest chociażby Zagłada polskich Żydów, włączona do paru drobnych opowieści. W chwili, gdy Tokarczuk napisze kilka następujących zdań:

²⁰ Tamże, s. 407.

Działo się to tak szybko, że Genowefa nie pojęła zdarzenia, którego była świadkiem. Podniosła rękę do oczu, bo oślepiało ją zachodzące słońce, i dopiero wtedy zobaczyła starego Szloma w rozpiętym chałacie, jasnowłose dzieci Gerców i Kindelów, Szenbertową w niebieskiej sukience, jej córkę z niemowlęciem na rękę i małego rabina, którego podtrzymywano za ramiona. I zobaczyła Elego [...]. A potem zrobiło się jakieś zamieszanie i tłum przerwał szpaler żołnierzy. Ludzie rozbiegali się we wszystkie strony, a ci, którzy byli już w ciężarówkach, wyskakiwali z nich. Genowefa kątem oka zobaczyła ogień u wylotu luf, a zaraz potem ogłuszył ją ogrom wielu automatycznych serii²¹,

czytelnik znał będzie bohaterów tej sceny z poprzednich rozdziałów powieści, w których nie ma dramatycznej polskiej historii, lecz są zwyczajni i sympatyczni ludzie. Szenbertowa to znajoma Genowefy, obie spodziewają się dziecka i lubią o tym rozmawiać. Rabin podarował dziadkowi Popielskiemu grę, która pozwala mu zgłębiać sprawę przeznaczenia świata. Eli był kochankiem Genowefy. Dlatego oglądając – jak czyni to bohaterka – „kątem oka” scenę mordowania jeszkotlańskich Żydów, przyglądamy się nie Zagładzie jako takiej, lecz śmierci jednostek, z którymi wcześniej się zaprzyjaźniliśmy. Na naszych oczach umierają: młody, namiętny Żyd, z którym połączyła nas wieczna, niemożliwa miłość; matka małej dziewczynki, dla której – podobnie jak dla nas – wojna ma znaczenie mniejsze niż narodziny dzieci; mądry rabin, który pomaga katolikom i ateistom zrozumieć sprawy należące do istoty każdej religii *etc.* Mechanizm dziejowej konieczności, odrzucony przez Tokarczuk, został zastąpiony bardziej skomplikowanym i mniej jednoznacznym rozwiązaniem – prywatyzacji historii. Odkąd stała się ona czymś indywidualnym i własnym, zaczęła nosić imiona ludzi, proste i małomiasteczkowe. Zauważmy jednak, że sprywatyzowana historia okazała się jednocześnie jednostronną historią, reprezentującą czyjś prywatny interes. Komu zależy, aby przedstawić małe żydowskie miasteczko w dwu dziejowych momentach – eksterminacji (lata czterdzieste XX wieku) i emigracji październikowej (okolice 1968 roku)? Być może Olga Tokarczuk chce, abyśmy się zastanowili, jak jej narrator zarządza

²¹ O. TOKARCZUK: *Prawiek i inne czasy*. Warszawa 1997, s. 129.

światem i czy nie robi tego zbyt autorytarnie, sam krytykując tych, którzy dopuszczają się zbrodni.

Wcześniej wspominałam o efektach jego działań i ich konsekwencjach dla narracji²². *Prawiek...* nie jest jednak powieścią skonstruowaną w tak prosty sposób, aby można było przeoczyć drugoplanową historię Jeszkotli lub uznać ją za zdarzenie nieistotne. Dzięki temu, iż nie jest to opowieść ważniejsza od wszystkich innych, lecz taka, która swoją drugorzędność dopasowała do drugorzędności samego tematu, o jeszkotlańskich Żydach powinniśmy mówić dłużej niż czytelnicy, dla których *Prawiek...* jest opowieścią o Polakach i ich własnej potrzebie mitu.

Wyraźnie widać, że Tokarczuk przypomina tylko takie sytuacje, w których splot podobieństw, różnic, poglądów i głosów zaznacza się wyraźniej niż gdziekolwiek indziej. Dlatego podaje dokładny przebieg rozmowy między Genowefą i Szenbertową, pokazuje eksterminację Żydów, a także spotkanie dziedzica Popielskiego z rabinem i znajomość Pawła z Abą Kozienieckim. Są to bowiem sytuacje, w których element pojednania przeważa nad poróżnieniem i w ogóle można nie usłyszeć, że tak naprawdę mówi się o nich w różnych językach, polskim i jidysz²³. Empatyczny narrator *Prawieku...* potrafi przesadnie umniejszyć znaczenie polityczne zdarzeń, które rozpatruje tylko jako wydarzenia prywatne. Tak dzieje się podczas pożegnania Pawła z Żydem Abą Kozienieckim, który jakiś czas po wojnie, być może w okolicach 1968 roku, wyjeżdża do Izraela. Narrator powie tyle:

Potem interes z Abą upadł, ponieważ znacjonalizowano lasy. Aba wyjeżdżał. Przyszedł się pożegnać; objęli się jak bracia. Paweł Boski zdał sobie sprawę, że zaczyna się nowy etap w jego życiu, że odtąd musi radzić sobie sam, i to na dodatek w zupełnie nowych warunkach²⁴.

²² Zob. w tej książce rozdział *Od stosowności do dosadności. Wokół przemian polskojęzycznej prozy o Zagładzie w latach 1989–2009*.

²³ O podobnie polonocentrycznej perspektywie narracyjnej w *Tworach* Marka Bieńczyka pisze Aleksandra Ubertowska, traktując ją jako słabe miejsce w powieści. Klisze kulturowe – jedną z nich jest wskazana perspektywa narracyjna – zaciera ją bowiem wyjątkowość Zagłady. Por. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007, s. 293.

²⁴ O. TOKARCZUK: *Prawiek i inne czasy...*, s. 169.

A przecież moglibyśmy usłyszeć znacznie więcej. Na przykład o tym, dlaczego Aba podjął decyzję o wyjeździe z kraju, zanim spróbował ułożyć sobie w nim na nowo życie; albo o tym, dlaczego w ogóle postanowił wyjechać. Tymczasem, historia jeszkotlańskich Żydów rozchodzi się w najróżniejszych kierunkach, z których żaden nie jest dostatecznie wyraźny, aby mógł stać się kierunkiem wiodącym. Jednak dwa są dosyć ważne. Kierunek pierwszy wiąże się z anegdotą, drugi z grą. Oba dotyczą dziedzica Popielskiego, który – jak pamiętamy – otrzymał od rabina z Jeszkotli tajemniczą planszę wraz z figurkami i instrukcją. Oto, co wydarzyło się później:

Dziedzica rozbawił ten poważny ton i powaga Żyda. Po raz pierwszy od miesiąca z apetytem zjadł kolację i żartował z żony. – Chwytasz się wszelkich guseł, żeby wyleczyć mnie z zapalenia stawów. Najlepszym lekarstwem na chore stawy jest, jak widać, stary Żyd, który pytaniem odpowiada na pytanie. Na kolację był karp w galarecie. Następnego dnia do Dziedzica przyszedł chłopiec z pejsami i przyniósł spore drewniane pudełko. [...] W środku były przegródki. W jednej leżała stara książka z łacińskim tytułem: *Ignis fatuus, czyli Pouczająca gra na jednego gracza*²⁵.

W prozie Tokarczuk spotkać można trzy oferty kulinarne. Pierwsza to karp w galarecie (*Prawiek i inne czasy*). W skład drugiej i trzeciej wchodzi: pstrąg w migdałach i karp po żydowsku (*Moment niedźwiedzia*). Ich szersze znaczenie dotyczy omawianej wcześniej wielokulturowości, którą Olga Tokarczuk odnosi w dziejach polskiej kultury do czegoś błahego i jednocześnie prowizorycznego, stwierdzając m.in., że „dania uważane za typowo polskie to barszcz ukraiński, ruskie pierogi i karp po żydowsku”²⁶. Wynika stąd, iż język lekceważy to wszystko, co w naszej kulturze od dawna przyjmuje się jako swoje, i podkreśla odrębność, której w rzeczywistości w niej nie ma. Innymi słowy, karp po żydowsku to potrawa, której Polacy nie kojarzą z Żydami i ich obecnością nad Wisłą. To danie odpowiadające na rodzimą potrzebę odmienności

²⁵ Tamże, s. 80.

²⁶ O. TOKARCZUK: *Moment niedźwiedzia...*, s. 141.

i egzotyki. „Karp po żydowsku to smaczna alternatywa dla wysłużonego już nieco, tradycyjnego karpia w galarecie”²⁷.

Opowieść o Zagładzie, prowadzona przez narratora będącego Genowefą, Pawłem Boskim albo Dziedzicem, w każdym z przypadków jest opowieścią Polaków o Żydach. Brakuje jej szerszej perspektywy, ponieważ z niewiadomych przyczyn unieważniła głos drugiej strony, czyniąc z głosu nie-Żydów *vox populi*. *Prawiekowi*... nie dostaje dodatkowej narracyjnej perspektywy, która pokazywałaby, jak tytułowa miejscowość prezentuje się w oczach innych. Zamiast tego *Prawiek* patrzy na tamte miejsca z góry, z pozycji centrum, i zaprzepaszcza ostatecznie porozumienie, jakie dziesięć lat po opublikowaniu tej książki autorka będzie chciała podpisać z czytelnikami *Notatki o Franku*²⁸. Na razie jednak karp po żydowsku to tylko alternatywa dla karpia w galarecie. Podobnie jak stary, mądry Żyd to lekarstwo na trzeszczące polskie stawy.

O kabale i micie

W toczącej się własnym rytmem opowieści o grze stawką jest nie Zagłada i związane z nią wydarzenia, ale mit oraz wynikające z niego, dosyć niejasne, religijne przesłanie. Tak naprawdę Olgi Tokarczuk nie zajmuje w nim nic innego ponad ogólne i pozbawione reporterskiej precyzji zdarzenia, przypominające bezosobową narrację Julio Cortazara. Rabin i jego gra są jej potrzebni do czego innego niż rekonstrukcja morderstwa Żydów mieszkających na krańcach Polski. Za ich pośrednictwem chce opowiedzieć o gnostyckim micie świata w nowym języku. Jednak czytelnik dość szybko orientuje się, że zna taki język i że nie stanowi on własności czyjejkolwiek kultury, nie jest również pomysłem autorskim Olgi Tokarczuk.

²⁷ *Karp po żydowsku – na polskiej Wigilii*. Dostępne w Internecie: <http://www.ofeminin.pl/przepisy/karp-po-zydowsku-przepis-karp-po-zydowsku-f64829.html> [data dostępu: 3.09.2012].

²⁸ Por. O. TOKARCZUK: *Notatki o Franku*. „Twórczość” 2006, nr 7, s. 75–91.

W wypadku *Notatek o Franku* chodzi o jeszcze inną historię – zbuntowanego Żyda, Jakuba Franka, który w połowie XVIII wieku przybył do Polski z Turcji i założył sektę „ciapciuchów” (według określenia Jędrzeja Kitowicza), nastawiając do siebie wrogo katolików i wyznawców Starego Testamentu²⁹. Autorce *E.E.* nie zależy na rozbudowie relacji Kitowicza i rozszerzeniu obrazu bohatera; jej zamiarem nie jest również weryfikacja tej relacji i jej zestawienie z faktami. Tokarczuk w ogóle nie wykorzystuje faktów związanych z polityczną działalnością Franka, ponieważ interesuje ją tylko to, co „prorok” ma do powiedzenia w związku z mitem. Otrzymujemy więc wyraźny sygnał, że opowieść o żydowskim przywódcy duchowym, podobnie jak opowieść o Zagładzie czy mieszkańcach Breslau, legitymujących się żydowską tożsamością, nie mają w prozie Tokarczuk szczególnej wartości intelektualnej. Są częścią mitu i, tak jak w *Momencie niedźwiedzia*, ilustrują ogólne myślenie jego autorki o świecie. Obecność Żydów może się jednak wydawać wartością samą w sobie, posiada bowiem charakter pozytywny. Tokarczuk zależy, aby filozofię scalonego z gruzów, jakie zostawiła po sobie apokalipsa, porządku powiązać z tą właśnie społecznością i jej tajemniczą kulturą. Przykład z *Notatek...*:

[Frank – M.C.] był człowiekiem, który żył w świecie mitów, a nie w świecie racjonalnych argumentów i dyskusji. Jak większość proroków nie był intelektualistą. Swoje nauki przekazywał w formie baśni i mitologicznych narracji. Jego umysł miał szczególną wrażliwość na mit; w jakimś sensie był to umysł pierwotny, zanurzony w intuicjach i obrazach. [...] poruszało go głębsze i bardziej intensywne środowisko obrazów i personifikacji. Istotą tego myślenia jest przekonanie, że rzeczywistość daje nam nieustanne znaki, wszystko coś znaczy, tylko nie wiemy, co. Taki umysł [...] musi zejść w głąb, [...] „czytać znaki”³⁰.

Najprawdopodobniej ani dzieło Franka, ani Kitowicza nie jest wyposażone w wiedzę, jaką przypisuje im Tokarczuk. Jest wątpliwe, czy

²⁹ Por. na ten temat: J. DOKTÓR: *Jakub Frank i jego nauka na tle kryzysu religijnej tradycji osiemnastowiecznego żydostwa polskiego*. Warszawa 1991; R. ELIOR: *Israel Baal Szem Tow a Jakub Frank*. W: TAŻ: *Mistyczne źródła chasydyzmu*. Przeł. M. TOMAL. Kraków–Budapeszt 2009, s. 311–344.

³⁰ O. TOKARCZUK: *Notatki o Franku...*, s. 86.

w ogóle twórczość żydowskiego rebelianta można – bez użycia narzędzi stosowanych w nadinterpretacji – przeczytać w kategoriach mitu³¹. Stawką w tej grze, o czym była mowa wcześniej, wydaje się nie prawda wynikająca z faktów, lecz uwzględniająca nieliczne fakty fikcja, która – jako rodzaj szczególnej wiary zastępującej metafizykę – ma prawo do odrębności od historii. Dlatego autorka *Domu dziennego, domu nocnego* pomija trzon narracji Kitowicza; nie zwraca uwagi również na to, co najbardziej mogłoby irytować czytelnika, czyli na, pozostawione w dawnym tekście, miejsca niedookreślenia; nie zajmuje Tokarczuk także i to, co mogłoby interesować odbiorcę bardziej niż znaczenie polityczne sekty w XVIII wieku, czyli obecność efektów jej działań w następnych wiekach. Pisarka całą swoją uwagę skupia na tym, co w refleksji Jakuba Franka jest najmniej istotne, dziwne i zastanawiające, czyli na gnostycim indywidualizmie.

Frank stanowi, zdaniem Tokarczuk, szczególny przykład gnostyka aktywnie kontestującego świat. Stanisław Wokulski, dla porównania, jest tylko gnostykiem zdystansowanym wobec działań ingerujących w strukturę świata; człowiekiem pasywnym i zadowolonym z tego, że wyświeśla się przed nim mocny i okrutny film, na który może patrzeć ze świadomością, że nie jest jego uczestnikiem. Wartością nadrzędną mitu o żydowskim gnostyku musi być zatem jego bohater. Czyli osoba obciążona stereotypem pasywności i spolegliwości Żydów, która, mimo wszystko, wciela idee przeciwstawne: rebelii i amoralnej rewolucji. Zaslugą Tokarczuk pozostaje wybór Franka na przywódcę miłujących pracę organiczną gnostyków i społecznika oraz zaprzeczenie przekonaniom, pokutującym co najmniej od czasów wydania przez Otto Weininger a pracy *Płeć i charakter*, jakoby Żydzi byli bierni, słabi i niezdolni do sprawowania funkcji fundatorsko-przywódczych w państwie³². W oczach Tokarczuk nie jest

³¹ Rachel Elior, autorka historiograficznej pracy m.in. o Franku, w ogóle pomija mitograficzną perspektywę lektury jego twórczości, mimo że jego najbardziej tajemnicze, autobiograficzne dzieło, czyli *Księgę słów Pańskich*, czyta dokładnie i z wielką pasją. Por. R. ELIOR: *Mistyczne źródła chasydyzmu...*, s. 329 i nast.

³² Por. na ten temat uwagi Bożeny UMIŃSKIEJ w książce *Postać z cieniem. Portrety Żydów w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa 2001, s. 36–42.

to jednak największa zasługa Franka. Zdecydowanie bardziej odpowiadają pisarce jego mitotwórcze zdolności; odnajdując w nim wyrazieliela swoich przekonań, zapomnianego i nieco śmiesznego bohatera książki Kitowicza, autorka *Prawieku...* znajduje kolejną perłę, czyli – przypomnijmy – utwór absolutnie kluczowy w terapeutycznym sensie, który czytać trzeba przede wszystkim na poziomie idei; archetypowy tekst, który opowiada czyjaś trudną drogę, niekończącą się ziemską satysfakcją, prowadzącą do przemiany bohatera i czytelnika. Tajemnica takiego tekstu polega nie na tym, co zawiera, lecz na tym, czego w sobie nie ma i co dzięki temu może zrobić z nim komentujący go czytelnik. Esejstyka Olgi Tokarczuk, poświęcona zasadniczo tajemnicy tekstu i jego rewitalizującej, leczniczej mocy, wydobywa z literatury w zasadzie tylko wątki psychologiczne, które, odpowiednio poprowadzone, potrafią silnie oddziaływać na odbiorcę.

Sądzę, że Tokarczuk się myli. To nie literatura pomaga nam rozwiązywać konflikty (o ile wierzymy, że w ogóle ma takie umiejętności i posłannictwo). Robią to jej interpretatorzy. W przypadku *Lalki*, czyli powieści zdecydowanie podatniejszej na „twórczą zdradę”³³ niż wiele innych książek prozatorskich, wydanych u schyłku XIX wieku, jest to działanie zrozumiałe. Polega ono na uwydatnieniu przez pisarkę tylko takiego problemu, który odpowiadałby religijności gnostyckiej bohatera. Znacznie bardziej ryzykowne wydają się działania, jakie podejmuje Tokarczuk, czytając ustępy z *Opisu obyczajów za panowania Augusta III*. Czyni tak jednak dlatego, aby dziwaczną i pozbawioną rezonansu historię założyciela dawnej sekty uczynić częścią wielkiej metafory. Tej samej, w której znajdują się historie Żydów polskich z jej poprzednich książek.

³³ Określenie pochodzi z artykułu Roberta ESCARPITA „*Creative Treason*” as a Key to Literature („Yearbook of Comparative and General Literature” 1961, nr 10). Por. również: J. LALEWICZ: *Mechanizmy komunikacyjne „twórczej zdrady”*. „Teksty” 1974, nr 6, s. 15–32.

Piękna Żydówka i czarodziej z Brodów (*Weiser Dawidek* Pawła Huellego i *Esther* Stefana Chwina)

Piromańskie dorastanie i duma generała

W 1987 roku Paweł Huelle wydaje powieść o szkolnych znajomych. Osią jej świata czyni ucznia-przewodnika: chłopca o nieokreślonej tożsamości i trudnych do pojęcia zachowaniach¹, którego talent w zakresie tresury zwierząt i opowiadania historii dawnego Gdańska przekracza kompetencje najgenialniejszego wychowanka peerelowskiej placówki oświatowej. (Akcja powieści toczy się w okolicach 1957 roku, w czasach „nawrotu antysemityzmu”, kiedy wskazano na Żydów jako „winnych zainstalowania stalinizmu”, zmuszając ich w końcu do opuszczenia Polski w 1968 roku²). *Weiser Dawidek* to nie proza o zwyczajnym dziecku i świecie bez czarów, lecz opowieść o zainfekowanej magią rzeczywistości, jednocześnie jeszcze bardziej bezbronnej wobec cudów niż między-

¹ O inności i obcości bohatera powieści Huellego oraz wynikających stąd konsekwencjach dla jej świata przedstawionego por. H. GOSK: *Ja – Inny – Obcy. „Weiser Dawidek” Pawła Huelle*. W: *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Red. M. DĄBROWSKI, H. GOSK, Izabelin 2004, s. 184–192. Autorzy *Literatury polskiej XX wieku*, Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska i Piotr Śliwiński, nazywają Weisera „mędrce i magiem, który posiadał sztukę władania nad przedmiotami i zwierzętami”. Por. B. KANIEWSKA, A. LEGEŻYŃSKA, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005, s. 142.

² Por. P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. W: *Ślady obecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 354.

wojenna Moskwa z *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa. Jej „bezbronność” czyni z *Weisera Dawidka* tekst, w którym, za Julią Kristevą, można odnaleźć „niewiarygodną potrzebę wiary”³ (autora, narratora, bohaterów), czyli pewien mechanizm myślenia o świecie, gdzie nadzwyczajna potrzeba kontaktu ze świętością dominuje nad społecznym usztywnieniem.

Według Kristevej, ważną rolę w uzasadnieniu potrzeby wiary odgrywa psychoanaliza. Bez wiary nie zawiązałyby się żadna relacja infanta – jak nieletniego bohatera literatury nazywa autorka *Czarnego słońca* – z fascynującym obiektem; żadna relacja cudownego dziecka ze światem. Bez wiary nie byłoby również projekcji jego miłosnych oczekiwań na drugą osobę. Jeżeli zatem to potrzeba wiary kształtuje oczekiwania młodego człowieka, to także ta sama potrzeba stoi u podstaw powieści europejskiej, w przeważającej mierze poświęconej zmaganiom adolescentów z miłością, pieniędzmi, rodzicami i polityką.

Młody giermek na usługach Damy dworu stanowi główny czynnik miłości dworskiej, wokół której rozwija się złożona gama relacji homoseksualnych, mniej lub bardziej przepracowanych. Powieść jako rodzaj została ustanowiona na figurach adolescentów, owładniętych absolutem, złamanym przy pierwszej porażce, depresyjnych, perwersyjnych, sarkastycznych z „natury”, wiecznie wierzących i z tego też powodu ciągle zbuntowanych i potencjalnie nihilistycznych⁴.

Jaka rolę odgrywa tu psychoanaliza? Podobną do spowiednika: jej zadaniem pozostaje odpowiedzieć na potrzeby „pacjenta” (czytelnika, pisarza, przechodnia). Literatura współpracująca z psychoanalizą byłaby zatem projektem szerokiego działania raportującego o stanie zdrowia, myśli i ogólnej kondycji podmiotu. Słuchając i notując, proza taka przychyłałaby się do idealizmu adolescenta. Pokazywałaby też dojrzewającego bohatera jako osobowość nie do zrozumienia, łagodząc jej nieprzedstawialność. Szczególnym wyrazem dążeń takiej prozy byłaby postawa narratora – zafascynowanego światem, wokół którego prowa-

³ J. KRISTEVA: *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*. Przeł. A. TURCZYN. Kraków 2010.

⁴ Tamże, s. 43.

dzi on opowieść, i jednocześnie przerażonego jego złożonością. Religijne poszukiwania adolescenta, połączone z bezradną wobec ich intensywności postawą opowiadacza, można by nazwać, za autorką *Potęgi obrzydzenia*, piromanią. „Czy jesteśmy w środku »zderzenia religii«? Czy nasi piromańscy adolescenti nie potrafią znaleźć jakiegoś religijnego okrycia na miarę ich religijności?»⁵

Odpowiedź, jakiej udzielają Paweł Huelle w *Weiserze Dawidku* i Stefan Chwin w *Esther*, ma wiele wspólnego z ryzykowną zabawą ogniem. Jej niebezpieczeństwo, połączone z zagrożeniem życia, jakie stwarzają innym i sobie bohaterowie powieści Huellego, puszczając z dymem wojenne niewybuchy, a także związany z ogniem pogrom cygańskich koczowników z Pola Mokotowskiego, przypominają legendy o świętych. Tytułowe postaci obu książek, Dawid Weiser i Esther Simmel, to piromańscy adolescenti, o jakich pisze Kristeva. Ich upiorna tajemniczość, oddziałująca na czytelników hipnotycznie i irytująco, tworzy ideologiczny projekt mający bezpośredni związek ze świętością. Spójrzmy na scenę z powieści Huellego:

I wtedy właśnie zobaczyliśmy Weisera po raz pierwszy w roli dla niego charakterystycznej, roli, którą sam sobie wybrał, a następnie narzucił nam wszystkim, o czym, rzecz jasna, nie mogliśmy nic wiedzieć. Tuż przed ołtarzem, wnoszonym rok rocznie obok naszego domu, proboszcz Dudak zamachał potężnie kadzielnicą, wypuszczając potężny obłok, na który czekaliśmy z drżeniem i napięciem. A kiedy szary dym opadł, zobaczyliśmy Weisera stojącego na małym wzgórku po lewej stronie ołtarza i przypatrującego się wszystkiemu z nieukrywaną dumą. To była duma generała, który odbiera defiladę. Tak, Weiser stał na wzgórku i patrzył, jakby wszystkie śpiewy, sztandary, bractwa i wstęgi były przygotowane specjalnie dla niego, jakby nie było innego powodu, dla którego ludzie przemierzali ulice naszej dzielnicy z zawodzącym śpiewem na ustach. Dzisiaj wiem ponad wszelką wątpliwość, że Weiser musiał być taki zawsze, a wtedy, gdy opadł kadzidlany dym, wyszedł jedynie z ukrycia [podkreśl. – M.C.], ukazując nam po raz pierwszy swoje prawdziwe oblicze. Nie trwało to zresztą długo. Gdy rozwiła się ostatnia smuga kadzidlanego dymu i umilkły słowa pieśni intonowanej

⁵ Tamże, s. 46.

piskliwym głosem proboszcza Dudaka, a tłum ruszył dalej do samego kościoła, Weiser zniknął z pagórka i nie towarzyszył nam już. Jaki bowiem generał podąży za oddziałami po skończonym przeglądzie?⁶

Ze sceny tej wynika, że uczeń gdańskiej szkoły Dawid Weiser nieprzypadkowo znalazł się w pobliżu uczestników majowego nabożeństwa. Po pierwsze, odpowiedni zabieg narratora podkreślił odrębność Weisera poprzez wyłączenie go z korowodu wiernych. Po wtóre, stawiając Dawida w miejscu osłoniętym przez dym z kadzielnicy, Huelle połączył w wyobraźni chłopców postać młodego bohatera z piromańską magią dzieciństwa, wymierzoną zarówno w katolicyzm, jak i w księdza oraz śpiew gminny. Z pewnością w wyobrażeniach swoich kolegów zajął Weiser miejsce ważniejsze od Dudaka (także dlatego, że to on, a nie proboszcz stanął na wzniesieniu). Stał się również ich duchowym przywódcą, sojusznikiem sił nieba i ziemi oraz duchownym władającym zwykłym orężem⁷.

Najważniejszym aspektem sceny pozostaje obraz religijności Polaków z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Przypomina on zbiorową hipnozę z, obserwowaną zwłaszcza u księdza Dudaka, tendencją do zatracania wiary w duchowe przywództwo. Jest ono tutaj czymś przechodnim i niestałym, po księdzu bowiem przejmuje je żydowski chłopiec, dokonując jak gdyby „dekatoizacji” ceremonii, która jednak pozosta-

⁶ P. HUELLE: *Weiser Dawidek*. Gdańsk 2000, s. 13.

⁷ Na związek tej sceny z *sacrum* zwraca również uwagę Marek ZALESKI. Por. TENŻE: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Gdańsk 2004, s. 97. Jeszcze inaczej interpretuje ten epizod Krzysztof Uniłowski. Zdaniem krytyka, wynurzający się z dymu Weiser jest jak Chrystus podczas Przemienienia na Górze Tabor. Por. K. UNIŁOWSKI: *Tożsamość sfingowana*. „FA-art” 2005, nr 4, s. 80. Jeszcze inaczej można spojrzeć na omawianą scenę w kontekście uwag Przemysława Czaplińskiego, który antykatolickie zachowania młodych bohaterów *Weisera Dawidka* łączy z krytyką antysemityzmu, przyjętą w powieści. „[...] antysemityzm w powojennej Polsce był częścią wychowania domowego i kościelnego (gdyby tak nie było, chłopcy nie skandowaliby antyżydowskiego wierszyka i nie pobili Weisera tylko za to, że jest inny i że nie uczestniczy we wspólnej procesji); po drugie, że dzieci – wyzwolone spod opieki rodziców, szkoły i Kościoła – były zdolne uwolnić się od tego antysemityzmu”. P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności...*, s. 352.

je święta, ale na innych, mniej jasnych (nieortodoksyjnych) zasadach. Huelle zwraca uwagę, że gest „odebrania” Dudakowi wiernych jest jednym z wielu innych gestów Weisera mających na celu przejęcie władzy nad umysłami Polaków. Dlatego chłopiec na przemian skrywa i odkrywa swoje cudowne umiejętności, czyniąc ich ostatecznym przeznaczeniem ciemność starego tunelu za miastem.

W prozie Chwina dzieje się inaczej. Wyobraźnia zafascynowanego Esther narratora zamienia ją w bóstwo, gdy bohaterki już nie ma w Warszawie; zwija ją w szeleszczące ozdobnym papierem, sepiowe wspomnienie, w którym panna Simmel jest już nie człowiekiem, lecz świętością istniejącą dzięki pozostawionym znakom; kimś, kto buduje swoją wielkość na nieobecności. Podczas gdy religijna natura Dawidka jest zmienna i płynna (pojawianie się i znikanie⁸), Esther reprodukuje *sacrum* w procesie zasadniczej zmiany. Można nawet mówić o całkowitej nieobecności tej bohaterki w fabule. Aleksander Celiński przedstawia ją tak, aby czytelnik nie poznał Esther żywej, lecz widział ją za fasadą i drobiazgami czyniącymi z religijności centrum świata zagraconego pamiętkami albo przesadnie czyste muzeum.

Musiała wyjechać? Więc niech jedzie, niech zniknie, niech nie wraca. Lecz ten pokój – rozświetlony, odkurzony, umyty, wyświeżony,

⁸ Wskazuje na to analogia, jaką tworzy narrator między niezrozumiałym dla siebie zdaniem „Królestwo moje nie jest z tego świata” i zniknięciem Weisera: „To samo było, a raczej jest z Weiserem, jego krótkie pojawienie się i odejście przyrównać mogę jedynie do takiego zdania”. W *Ewangelii świętego Jana* pojawia się ono w odpowiedzi na pytanie Piłata o to, jak możliwe jest wydanie wodza przez jego naród. Dlatego stanowisko o królestwie „nie z tego świata”, którym rządzą niektórzy ziemscy monarchowie, oczywiście zbliża postaci Chrystusa i Weisera do siebie jako bohaterów podobnego mitu; może ono nawet zradyzalizować wspomniany projekt kontrreligijny, gdzie żydowski chłopiec zastępowałby „króla żydowskiego” (J 18, 33). Na pewno dochodzi tu do zamiany obcości, wstrętu i wrogości w pewien walor o charakterze już nawet nie tyle kontrreligijnym, ile wręcz sentymentalnym: „Nie wiem, dlaczego przypomniałem sobie tę samą pieśń, którą śpiewaliśmy tego roku na Boże Ciało, postępując za proboszczem Dudakiem i monstrancją: »Witaj Je-e-zu, Sy-nu Ma-ry-i, Tyś jest Bóg praw-dzi-wy w Świę-tej Hos-ty-iii«. I nawet nie jej słowa, tylko melodia, powolna i dostojna, ciągnąca się wąską strużką pamięci nierzadym smuga kadzidlanego dymu, ta nostalgiczna melodia podziałała na mnie kojąco”. P. HUELLE: *Weiser Dawidek...*, s. 157.

pachnący dobrym woskiem firmy Sonnenblatt i kalafonią kijowskiej firmy Morozoff – wciąż budził dawne obrazy. [...] Szyby lśniły. Żadnej plamki. Zasłony też były nowe. Janka przyniosła je wczoraj ze sklepu na Wilczej [...]. O, należałoby ją obsypać złotem za to cudowne przemienienie pokoju, który tak niedawno jeszcze pachniał eterem i jodyną, a teraz pachniał światłem letniego dnia [...]. I ta biel umytego parapetu [...]. I połysk świeżo wypolerowanej kłamki [...]. I radość słonecznych światel na odkurzonej tapecie w kwiaty irysów. I pięknie zasłane łóżko z giętkiego drewna [...]. I poduszka w świeżej poszwie, ułożona w odprasowanym prześcieradle – jak w najlepszym z hoteli!⁹

Dzięki ekskluzji, czyli pozbawieniu Esther praw do przebywania w jej własnym pokoju („[...] niech jedzie, niech zniknie, niech nie wraca”¹⁰), Chwinowi udaje się wypośredkować relacje między czystością religijnej przestrzeni i omnipotencją bóstwa naruszającego tę czystość i zmieniającego jej granice. W ten sposób otrzymujemy coś bardzo niepokojącego: oto świętość, chcąc zachować swoją istotę, musi się „wydrążyć” i osadzić w pustce, przyjmując na siebie obowiązek kontroli wszystkiego, co inne. Chwin atakuje obszar, o który dba Huelle, czyli ludową spontaniczność i magię wierzeń, zamiast dymu z kadzidła proponując nam pokój „odkurzony, umyty, wyświeżony, pachnący dobrym woskiem firmy Sonnenblatt i kalafonią kijowskiej firmy Morozoff”¹¹.

W obu przypadkach działają dwa rodzaje religijności: heretycka i prywatna. Trudno byłoby je opisywać razem jako coś wspólnego. A jednak wiara w cudowne zdolności Weisera i tajemnicza choroba, potwierdzająca niezwykłość oddziałującej na otoczenie, magicznej Esther, pochodzą z podobnego źródła, czyli rewolucyjnego potencjału żydostwa. Co istotne, jest on szczególnie podatny na opis w języku antysemityzmu, który bezwzględnie odcina to, co katolickie i swoje, od tego, co żydowskie (względnie „cygańskie”¹²) i obce.

⁹ S. CHWIN: *Esther*. Gdańsk [b.r.w.], s. 274.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² W odniesieniu do Romów narrator *Esther* używa wyłącznie określenia „Cyganie”. Reprodukuję w ten sposób, niezupełnie świadomie, stereotyp językowy i po raz kolejny potwierdza mieszczańskie ograniczenia Celińskiego.

Po co nam literatura

Esther i *Weiser Dawidek* to dwie, napisane niezależnie od siebie, opowieści gdańskich prozaików o obecności Żydów w Polsce¹³. W *Weiserze...* społeczeństwo drugiej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku mogło odnaleźć formy dominacji niepodporządkowane władzy i religii, które dawały mu siłę nie mniejszą od komunizmu i katolicyzmu. Natomiast potencjał rewolucyjny *Esther* wiąże się z tematyką ostro ocenianej nietolerancji Polaków wobec wieloetniczności dużych miast, takich jak Warszawa.

Powieści gdańszczan mogły zatem wpłynąć na myślenie Polaków o ich własnej postawie wobec obcości. Mogły również przyczynić się do zmian w świadomości samej literatury, ponieważ to w jej obrębie znalazły się słowa troski o etniczną czystość eliminującą Romów i Żydów. Przyjrzyjmy się artykulacji tego problemu.

¹³ To, oczywiście, niejedyny problem, jaki przed sobą stawiają Chwin i Huelle. Razem z Olgą Tokarczuk tworzą oni zjawisko, które Wojciech Browarny nazywa współczesną powieścią nowomieszczańską, będącą gatunkiem o spotęgowanej i wciąż atrakcyjnej literackości. Por. W. BROWARNY: *Powieść mieszczańska z tradycjami* („E.E.” O. Tokarczuk, „*Esther*” S. Chwina, „*Castorp*” P. Huellego). W: TENŻE: *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej*. Wrocław 2008, s. 57–74. Bartosz Dąbrowski łączy pisarstwo Huellego i Chwina z powodów strategiczno-geograficznych, zakładając, że w ich tekstach, podobnie jak w prozie innych gdańszczan (Stanisława Esden-Tempskiego, Jerzego Limona, Mieczysława Abramowicza, Aleksandra Jurewicza, Zbigniewa Żakiewicza i Bolesława Faca), istnieje perspektywa postpamięci. „Twórczość tych autorów stoi pod znakiem zapośredniczonego przez opowieść, dokument i przedmiot doświadczenia wojny (i przesiedlenia), rozgrywa się nieustannie w jej długim cieniu i przywołuje jej projekcyjne fantazmaty, przyjmując z reguły typową dla postpamięci formę naznaczoną traumą historii rodzinnej, połączonej z dociekaniem ukrytego w przeszłości sekretu”. B. DĄBROWSKI: *Widmo i krypta. Proza gdańska w perspektywie postpamięci*. W: *Wojna i postpamięć*. Red. Z. MAJCHROWSKI, W. OWCZARSKI. Gdańsk 2011, s. 427–439. W dalszej części szkicu Dąbrowski osadza wspólnotę stanowisk Huellego i Chwina w innym obszarze – uporczywie powracającej pamięci. „Trudno powstrzymać się od wrażenia, że zarówno Huelle w swoim debiucie, jak i Chwin (w *Hanemannie*), fantazmatycznie przywołując zapośredniczony uraz, usiłują przenieść sytuację analitycznego seansu w sam tekst, i właściwie doprowadzić do fikcyjnego »przeniesienia« i terapeutycznego rozwiązania”. Tamże, s. 436.

Według Julii Kristevej, wstręt znajdujący się na poziomie wyłączenia lub tabu utrzymuje się przede wszystkim w religiach monoteistycznych, takich jak judaizm lub chrześcijaństwo. W przypadku tabuizacji i wyłączenia zasadniczą rolę odgrywa czytelność przeprowadzenia obu działań. Wykluczony ma świadomość swojego wykluczenia i dodatkowo wie, że jego obecność jest groźna dla swoich. Zadaniem sztuki pozostaje – co zrozumiałe – oswoić i oczyścić jego inność oraz osłabić grozę istoty innego. „Doświadczenie artystyczne – pisze w *Potędze obrzydzenia*... Kristeva – zakorzenia się w tym, co wstrętne, a dzięki temu wypowiada je i oczyszcza; w tej perspektywie jawi się zatem jako istotny komponent religijności. Być może dlatego miała ona przetrwać upadek historycznych form religii”¹⁴.

Opowieści Huellego i Chwina dotyczą, najogólniej rzecz biorąc, tego, co wstrętne, czyli obecności obcych (Romów i Żydów) w Polsce. Utrwała i podtrzymuje stereotyp ich odmienności głos opinii publicznej, sumienie referowany przez obu autorów. Znacznie ważniejszy jest czynnik niwelujący to wydarzenie; czynnik, z którego sprawnie korzystają obaj narratorzy. Nazwijmy go czynnikiem piękna. Dzięki niemu historia żydowskiego znajdy zamienia się w opowieść o małym generale-czarodzieju, a osobisty dramat korepetytorki o żydowskich korzeniach przedstawiony zostaje jako tragedia tajemniczej piękności o greckim profilu. Narratorom *Esther* i *Weisera*... towarzyszy zatem przekonanie, że o sprawach trudnych wypada po prostu nie mówić albo mówiąc, łagodzić je w idealizująco-sentymentalnym języku estetyki wzniosłości¹⁵. Oto

¹⁴ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 22.

¹⁵ Interesującą propozycję interpretacji powieści Huellego, opartą na refleksjach Jean-François Lyotarda, odnowiciela estetyki wzniosłości, przedstawił Marek Zaleski w *Formach pamięci*... Jego zdaniem, istotą narracji Huellego jest tajemnica uobecniania nieobecnego, czyli dość zagmatwane wytwarzanie metaforycznego obrazu bez szczególnych znaczeń. Osobliwym przykładem tego procesu może być metafora tunelu, w którym znika bohater. Zaleski nazywa ją „metaforą ginącą w tunelu znaczeń” i wiąże z nią cały utwór oraz mnogość replikowanych przez niego sensów. Zastanawiająca to propozycja, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę to, co twierdzi Zaleski dalej, o wynikającej z natury metafory woli podmiotu do zakotwiczenia się w czymś trwałym. Por. M. ZALESKI: *Formy pamięci*..., s. 86–119.

przykład antysemityzmu Polaków z prozy Huellego. Pisarz instaluje go w scenie ataku na żydowskiego chłopca z powodu jego nieobecności na lekcjach religii:

Biegliśmy całą chmarą, wrzeszcząc i poszturchując się łokciami. Nic, zdawało się, nie mogło powstrzymać tego żywiołu, nic oprócz zimnego spojrzenia Weisera, a on właśnie stał oparty o pień modrzewia, jakby tu czekał na nas specjalnie. Może od kilku minut, może od zawsze. [...] A jednak powstrzymał nadpływającą falę spoconych ciał i krzyczących gardeł, zatrzymał na sobie i odepchnął na moment, na krótką chwilę, w której żywioł cofa się, by uderzyć ze zdwojoną siłą. „Weiser Dawidek nie chodzi na religię” – zabrzmiało gdzieś na tyłach, a z przodu podchwycono to hasło w nieco zmienionej formie – „Dawid, Dawidek, Weiser jest Żydek”. I dopiero teraz, gdy zostało to powiedziane, poczuliśmy do niego zwyczajną niechęć, która rosła w nienawiść, za to, że nigdy nie był z nami, nigdy nie należał do nas, jak też za spojrzenie lekko wylupiających oczu, które sugerowało w sposób oczywisty, iż to my różnimy się od niego, a nie on od nas¹⁶.

Weiser odpiera atak kolegów w taki sam sposób, w jaki powoduje wycofanie się pantery w oliwskim ogrodzie zoologicznym. Nie mamy pewności, w jakim stopniu jego hipnotyczne spojrzenie uwodzi również narratora, czyniąc jego opowieść szczególnie podatną na czynnik piękna, mityzujący siłę Weisera. Oto ofiara antysemitckiego gwałtu jawi się nam niczym Goliat, nieledwie biblijny bohater, zdolny wygrać z szaleństwem tłumu dzięki żelaznej sile woli. Huelle czyni obecność Weisera czymś pomnikowym („[...] stał i patrzył”; „[...] powstrzymał nadpływającą falę spoconych ciał...”¹⁷). Jeśli więc pisarz, przemieniając wstręt w zachwyt, czyni woltę w pochodzących z lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku narracjach o Żydach, czyni to przypadkiem, w trosce o zbudowanie kontrreligijnego projektu, a nie, na przykład, z potrzeby zdekonstruowania mowy nienawiści¹⁸.

¹⁶ P. HUELLE: *Weiser Dawidek...*, s. 14–15.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Porównajmy wcześniejszy fragment powieści ze sceną lewitacji bohatera. Podobnie jak inne sceny, tak i ta jest nie opisem rzeczywistym wydarzenia, lecz wspomnieniem,

Podobnie dzieje się w prozie Chwina. Bohaterka wydanej w 1999 roku powieści jest najprawdopodobniej Żydówką. Jak w soczewce skupiają się w niej cechy potocznie kojarzone z żydowskimi kobietami: piękno, chorowitość, kosmopolityzm oraz intelektualna postawa wobec rzeczywistości i tajemniczość. A także – słabość cielesna i psychiczna, zmysłowość oraz niezakorzenie¹⁹. Tematem *Esther*, w przeciwieństwie do książki Huellego, jest obecność żydowskiego ciała w polskim społeczeństwie. Dlatego w powieści autora *Wspólnej kąpieli* znaleźć można wiele uwag o urodzie głównej bohaterki, a w szczególności – wiele opisów jej strojów. Widziana w takim wymiarze proza autora *Złotego pelikana* opowiada historię „skobiecenia” żydowskiego ciała²⁰, które nawet dla rosyjskiego uzdrowiciela Esther jest obce i przekłębne, ponieważ jego zobojętnienie wyraża Nietzscheańskie przekonanie o śmierci Chrystusa²¹.

Powróćmy do pytania o literaturę. Przypominający tezę Maurice’a Blanchota o zastępczym w stosunku do rzeczywistości charakterze pisania, Marek Zaleski nazywa prozę Huellego „grobem literatury”²², być może za mocno akcentując problem. Metonimią w skali całego utworu byłaby raczej sprawa żydostwa bohatera. I to ona – ze względu na utrudniony eksport na powierzchnię tekstu, wobec której odbiorca ma sto-

natomiast zwroty narratora w rodzaju: „Więc jak to było naprawdę. Czy to, co widzieliśmy w piwnicy nieczynnej cegielni, mogło być tylko przywidzeniem / Czy mogło nam się tylko zdawać, że Weiser unosi się nad podłogą, czy też rzeczywiście lewitował przy świetle migotającej świecy?”, mogą odnosić się zarówno do rzeczywistości wymyślonej, jak i do rzeczywistości zapamiętanej dzięki figuram zmyślenia. Por. tamże, s. 130.

¹⁹ Przypominam cechy podane przez Bożenę Umińską, wynikające z poglądów Ottona Weininger’a i Zygmunta Freuda, jako własności wspólne dla kobiet i Żydów. Por. B. UMIŃSKA: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa 2001, s. 40.

²⁰ Por. na ten temat: M. JANION: *Bohater, spiszek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009, s. 154–158.

²¹ Mowa o scenie spotkania Esther z rosyjskim lekarzem-cudotwórcą Wasiliewem, które kończy się wypędzeniem „opętanej”. Dosyć istotny jest stan jej ciała: Esther ma rozpuszczone włosy, rozdartą nocną koszulę, krew na ustach i „nienaturalnie odsłonięte białka”. W widzach tej sceny budzi odrazę, oburzenie i przerażenie. Por. S. CHWIN: *Esther...*, s. 140.

²² Por. M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 108.

sunkowo niewiele wątpliwości – może stać się tym obszarem, który należałoby opowiedzieć z ukrycia. W rzeczywistości, powieść Huellego nie przypomina „czarnej dziury bez dna”, w której ginie każde znaczenie²³. Nie jest również metodą uzdrawiania przez sztukę, która wyciszałaby, a nie gasiła problemy. W pracy *Ta niewiarygodna potrzeba wiary* Kristeva utrzymuje, że „literatura i sztuka nie stanowią estetycznej dekoracji, ani tym bardziej filozofia i psychoanaliza nie roszczą sobie prawa do bycia wybawieniem”²⁴. Ich zadaniem pozostaje rozumieć nas i towarzyszyć naszym cierpieniom. Czy to oznacza, że czytać można powieści Chwina i Huellego pomimo tego, co o nich napisano? Dać szansę metonimiom Zagłady, osadzonym w tej prozie, oznacza uczynić ją na powrót ważnym społecznie zdarzeniem. Zdarzeniem, które daje okazję do oglądu kilku spraw równocześnie: potwierdzenia nadanej powieściom przez krytykę wartości i zweryfikowania (względnie uporządkowania) jej aspektu społecznego. Zapytajmy zatem, co literatura o zasadniczym znaczeniu dla późnych lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku mówi o Żydach i dlaczego akurat czyni to w języku metonimii.

Metonimie żydostwa: cadyk i dziewczyna²⁵

Jakich informacji o Dawidzie Weiserze, żydowskim chłopcu z Brodów, dostarcza powieść Pawła Huellego? Po latach poszukiwań bohater-narrator odnajduje stare szkolne arkusze ocen. Jeden z nich dotyczy zaginionego:

„Nazwisko: Weiser. Imię: Dawid. Ur.: 10.09.1945”. Rubryka „miejsca urodzenia”, podzielona na dwie części, wojewódzką i powiatową, była niewypełniona i tylko na dole ktoś dopisał kopiałym ołówkiem: „Bro-

²³ Tamże.

²⁴ J. KRISTEVA: *Ta niewiarygodna potrzeba wiary...*, s. 54.

²⁵ Tytuł tego podrozdziału nawiązuje do powieści Anny BOLECKIEJ (TAŻ: *Cadyk i dziewczyna*. Warszawa 2012).

dy”, a w nawiasie widniało jeszcze: „ZSRR”. W rubrykach „ojciec”, „matka” ta sama ręka postawiła najpierw atramentem poziome kreski, a później [...] dopisała: „sierota”. I dalej [...]: „Opiekun prawny: A. Weiser, zamieszkały...” i tu podany był adres, to znaczy adres naszej kamienicy z numerem mieszkania Weisera²⁶.

Wynika z tego, że dwunastoletni uczeń oliwskiej szkoły podstawowej urodził się w jednym z najważniejszych skupisk ludności żydowskiej we Wschodniej Galicji, nazywanym galicyjską Jeruzalem, względnie centrum Monarchii Austro-Węgierskiej (to stąd pochodził Joseph Roth). W 1942 roku hitlerowcy utworzyli w Brodach getto. Część Żydów wywieźli do Bełżca, część do Majdanka. Około pięciuset Żydów zamordowali w samych Brodach. Getto przestało istnieć w 1943 roku. Nie ulega wątpliwości, że rodzice Dawidka doświadczyli eksterminacji właśnie tam. Ale to także stamtąd wynieśli, zdobytą znacznie wcześniej, świadomość dziedzictwa kulturowego przodków, którzy przeszli do historii jako jedna z najbardziej oświeconych żydowskich społeczności w Europie Środkowo-Wschodniej²⁷. Roman Zakharii podaje, że o nadzwyczajności tego miejsca stanowiło polityczne ustrukturuwanie religijnych przekonań jego mieszkańców. W Brodach koegzystowały talmudyzm i chasydyzm, a o ich współistnieniu krążyło powiedzenie, że w tamtym mieście nawet lwy i tygrysy pozostawały pobożne²⁸. Być może jest to uzasadnienie

²⁶ P. HUELLE: *Weiser Dawidek...*, s. 61.

²⁷ Nieco inaczej interpretuje tę kwestię Bartosz Dąbrowski: „Metryka Weisera, którą odnajduje po latach Heller, zawiera złowieszczą informację, mówiącą, że Dawid narodził się w 1944 roku w Brodach na Ukrainie. Ma ona sama w sobie jednak cechę pewnej niepokojącej dystonii – nie można jej ufać, gdyż została niemal z całą pewnością sporządzona *ex post* i zawiera w sobie budzącą grozę niemożliwość, wynikającą z faktu niemal całkowitej zagłady żydowskich społeczności na tych terenach. Jakby tego było mało, nie odnotowuje ona faktu istnienia rodziców Weisera, tak jakby chłopiec narodził się z popiołów. Posiada on, co prawda, opiekuna (dziadka), ale pokrewieństwo to jest podawane przez narratora w wątpliwość, którą wzmacnia nagła śmierć starca, dokładnie w dniu zniknięcia Weisera”. B. DĄBROWSKI: *Widmo i krypta...*, s. 438.

²⁸ Por. uwagi na temat ruchów religijnych w Brodach Romana ZAKHARII: *Galician Jerusalem. Brody as Jewish Intellectual and Cultural Hub of Eastern Galicia*. Dostępne w Internecie: http://www.personal.ceu.hu/students/97/Roman_Zakharii/

umiejętności, jakie Weiser, mały mędrzec, odnoszący się ze szczególnym szacunkiem do wiedzy płynącej z ksiązek, a także pogromca dzikich zwierząt, oddziedziczył po przodkach²⁹.

Dar osławiania dzikości, jaki posiada bohater, nie jest zmyśleniem. Lewitacje, ogromna wiedza, przenikliwość i powściągliwość czynią Weisera kimś w rodzaju mędrca ze Wschodu, o jakim w *Jodze* pisał Leo Lipski:

[...] W końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się. Wtedy wejdą zwierzęta do twego pokoju i siądą na tobie spokojne, jak na kamieniu. Tak brzmi joga samotności³⁰.

Władczą chęć zaprzyjaźnienia się z dzikim światem wyraża też podmiot *Madrygału*, wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego:

O fauno moja: łagodne zwierzęta
kontynentów opasłych i wysp z majoliki.
Już przybywacie, białe słonie smutku
I niepisanych wierszy brzęczące słowiki.
Karawany wielbłądów, kołyszecie pejzaż
Wszystkich wieków przebytych, pustynie umarłe [...]. O węże
mojej trwogi, zwinięte pod gardłem. [...]
Czekam dnia, gdy ostatni przybiegnie zając³¹.

Opowieść o Dawidku Weiserze przypomina współczesną legendę o świętym. Możliwe również, iż jest opowieścią chasydów o cadyku. Zgodnie z etymologią *cadikim* to człowiek sprawiedliwy i wypróbowany,

brody.doc [data dostępu: 2.11.2012]. Na temat znaczenia zwierząt w tradycji żydowskiej por. K.E. GRÖZINGER: *Opowieści o zwierzętach*. W: TENŻE: *Kafka a Kabała. Pierwiaszek żydowski w dziele i myśleniu Franza Kafki*. Przeł. J. GÜNTNER. Kraków 2006, s. 135–160.

²⁹ „Mój dziadek jest największym na świecie filozofem, ale nie pisze ksiązek”. P. HUELLE: *Weiser Dawidek...*, s. 69.

³⁰ L. LIPSKI: *Joga samotności*. W: TENŻE: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. GOSK. Izabelin 2002, s. 48.

³¹ K.K. BACZYŃSKI: *Madrygał*. W: TENŻE: *Wiersze*. Kraków 2002, s. 21.

podczas gdy *chasidim* jest kimś wiernym i pobożnym³². W związku z tym zachwycony genialnością Weisera jego sąsiad i kolega ze szkolnej ławy byłby krzewicielem kontrreligijnego ruchu żydowskiego i kimś w rodzaju chasyda. Dla gdańskiej społeczności z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku musiałyby to być próba religijnej synergii. Przyjmując, że Weiser starałby się uczynić z miasta przedwojenne Brody, musielibyśmy równocześnie stwierdzić, że Paweł Huelle podjął w powieści próbę zainstalowania po wojnie świata sprzed Zagłady. Oznaczałoby to, że powojenny Gdańsk otrzymał jakąś magiczną sposobność przyjrzenia się wojennej katastrofie. Sam Weiser zaś byłby żywym zaprzeczeniem Zagłady. A tunel – jej symbolem, krachem złudzeń i ostatecznym końcem wszystkiego.

Druga pewna informacja o Weiserze dotyczy jego dziadka Abrahama. Nie możemy przyjąć, że ten gdański krawiec trzy lata po wojnie przygarnął wnuka, czyli dziecko jego nieżyjącej już wtedy córki³³. Urodził się w oddalonej o 300 km od Brodów Krzyworówni i w 1946 roku przybył do Polski jako repatriant. Musiał zaadoptować Dawida bardzo wcześnie (w powieści mówi się o 1948 roku). Mimo to, rejestrując go jako wnuka w Urzędzie Miasta Gdańska, Abraham Weiser nie podał imion i nazwisk rodziców chłopca. A przecież jeśli któreś z nich było jego dzieckiem, zaginionym lub nawet zmarłym, dla dobra wnuka powinien dokładnie wypełnić dokumenty.

Sądzę, że luka, jaką opiekun chłopca pozostawił w miejscu, gdzie powinny się znaleźć imiona rodziców, jest wielką metonimią Zagłady, w którą przemienia się opowieść. Luka musi być luką, ponieważ

tamten naród przestał już zupełnie istnieć. Po prostu, kiedy pan Abraham Weiser wypełniał formularz, jego naród zniknął z Europy i dlatego wpisał lub kazał wpisać chłopcu narodowość polską, bo przecież obywatelstwo to była rzecz drugorzędna w epokach jak ta, którą przeżył gdzieś na południowym wschodzie wśród Ukraińców, Niemców, Rosjan, Polaków, Żydów, Ormian i kogo tam jeszcze...³⁴.

³² Pisze o tym Martin BUBER. Por. TENŻE: *Opowieści chasydów*. Przeł. P. HERTZ. Poznań 1986, s. 5–11.

³³ Przyjmuję taką wersję ze względu na różne nazwiska wnuka i dziadka.

³⁴ P. HUELLE: *Weiser Dawidek...*, s. 63.

Jest jednak kilka powodów, dla których powinniśmy zaniechać myślenia o powieści Huellego w kategorii na nowo napisanej historii Holokautu. Każdy z nich potrafiłby unieważnić pozostałe propozycje lektury, ponieważ fakt, że w *Weiserze Dawidku* nie sposób odnaleźć bezpiecznego gruntu znaczeń, wynika z założeń samej powieści. Szukając w niej tropów żydowskich, natrafimy na kilka informacji o zastanawiającym podobieństwie, które dopiero, gdy usunie się z nich metonimie, rozwijają się w opowieść, jaką w innym wypadku oko czytelnika by przeoczyło. Nie przez przypadek w arkuszu ocen, wśród tylu różnych niedopowiedzeń, eksponuje się Brody, „miasto, w którym mądrość i bogactwo, Tora i zrozumienie, kupiectwo i wiara są zjednoczone”³⁵. Istotne wydaje się również połączenie mądrości ludowej Abrahama Weisera i jego zwyczajnego, rzemieślniczego zatrudnienia. Zwieńczeniem informacji, które w synergicznym układzie działają inaczej niż gdzie indziej, jest ciemność tunelu, w którym znika bohater. Najprościej byłoby podsumować jego zniknięcie stwierdzeniem, że przecież Dawid Weiser to „giaur”, romantyczny, wyklęty szaleniec, który beztronski czas wakacji zamienia w święto cudów, po czym obojętnie odchodzi, być może nawet odlatując tam, skąd nie wracają dymy po jego eksplozjach³⁶. Wówczas symbolika biblijna utworu³⁷, konstruując dość konsekwentną sieć aluzji i odwo-

³⁵ Por. R. ZAKHARII: *Galician Jerusalem. Brody as Jewish Intellectual and Cultural Hub of Eastern Galicia...*

³⁶ Nie bez racji krytyka łączyła je z dymami z kominów krematoryjnych. Połączenie takie składałoby się na aberracyjną parafrazę czasów Zagłady.

³⁷ Pisał o niej m.in. Jerzy Jarzębski: „A kim jest sam Weiser? Czy Małym Mesjaszem, wywodzącym swych wyznawców z domu niewoli, z obierzy nudy, pospolitości życia, instytucjonalnych porządków?”. J. JARZĘBSKI: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 45. Podobne uwagi znajdziemy w *Formach pamięci...* Zaleskiego: „Krytycy (Libera, Katz-Hewetson) wskazywali wyraźne przeciwieństwo tropy biblijne lub raczej nowotestamentowe: Weiser to figura Mesjasza i Jezusa, Szymon, Piotr i narrator to apostołowie, Elka to Maria Magdalena, piknik w przedostatnim dniu wakacji to Ostatnia Wieczerza... Oczywiście, to prawda, można by wskazywać dalsze: śmierć Piotra w grudniu 1970 roku od zbłąkanej kuli to współczesna figura niewinnego męczeństwa, echo śmierci świętego Pawła apostoła, Abram Weiser – krawiec, który umiera nazajutrz po zniknięciu Dawidka (a więc również po wypełnieniu swej misji) – to ktoś niczym Józef cieśla, opiekun Wybranego”. M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 115.

łań, musi wyrównać siły i dopasować się do symboliki zupełnie innej, chasydzko-holokaustowej.

Żydostwo Esther Simmel stwierdzić można wyłącznie na podstawie aluzji, domysłów i niedomówień, pozostawionych w tekście przez Chwina. Na ślad naprowadzają nas jednak przede wszystkim słowa Müllera-Meyerlinga, „szmalcownika”, który w zdemaskowaniu narodowości bohaterki widzi interes:

„[...] A ta Żydówka...” Serce mi zamarło. „Jaka Żydówka?” „No, ta niby panna... Simmel”. „Ona nie jest Żydówką”. Rozłożył ręce w operowym geście: „Jak pan sobie życzy. Ja tam się nie upieram. Może nie być Żydówka, proszę bardzo. Tu, pod Mostem Aleksandryjskim, miejsce święte, odprawiane są święcenia wody, więc ja się nie upieram, bo i po co. No, ale na Żydów, sam pan wie, lepiej uważać...” [...] Więc panna Simmel... Więc to o nią chodziło, więc Andrzej to było na początek...³⁸.

Rozpowszechnienie informacji, że guwernantka Andrzeja Celińskiego, który rzucił kamieniem w figurę Najświętszej Marii Panny z kościoła św. Barbary, nie jest chrześcijanką, lecz Żydówką, i to ona nakłoniła go do popełnienia przestępstwa, może poskutkować zorganizowaną formą protestu przeciw Żydom ze strony Polaków. Groźba Müllera-Meyerlinga, że ujawni tożsamość Esther, jest groźbą polityczną. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy więcej mówi ona o samej Esther, czy o silnie obecnym wśród ówczesnych mieszczan antysemityzmie. Przytoczmy scenę ze spotkania mieszkańców Warszawy tuż po wypadku w kościele:

„[...] to pewnie to był któryś z tych Cyganów, co teraz na Mokotowskim Polu w wozach śpią. Bezbożność – wiadomo – szerzy się wśród ludzi bez domu własnego i zajęcia [...]”. „To diabeł musiał być, nie człowiek [...]”. Taki diabeł [...] co Rozenkranc albo Apfelbaum ma na nazwisko. To jest [...] czysta robota Syjonu. Cóż się dziwić! Jak kto dzieci na mace porywa, to i do gorszych jeszcze czynów jest zdolny”³⁹.

³⁸ S. CHWIN: *Esther...*, s. 165.

³⁹ Tamże, s. 164. Wypowiedź jednego z mieszczan potwierdza istotnie obecną w zbiorowej świadomości Warszawy schyłku XIX wieku demonologię. Według Marii Janion, czyni ona z Żyda czarownika, wcielenie zła, złego demona i diabła. „W wyobra-

Oto więc gdańszczanka, zwyczajna dziewczyna, mieszkająca nieopodal Dworu Artusa, która później podróżuje po Europie za Nietzschem, by słuchać jego wykładów, trafia przypadkiem do Warszawy. Chwin eksponuje wielkomięski (wielkopański?) opór wobec inności, wytłuszczając w nim dwa wątki: Żydów i Cyganów. Krzyżuje je z sobą, niemal dosłownie, w kościele św. Barbary, miejscu, gdzie naruszona zostaje posągowość polskiego katolicyzmu. W wyniku reakcji obronnej katolicyzmu warszawiacy szukają ratunku w napiętnowaniu obcości. Czynią to na pokaz, przesadnie i bezmyślnie replikując rozliczne stereotypy antyromskie i antysemityczne. Wyjazd Esther do Sils, do śmiertelnie chorego filozofa, traktować trzeba jak odpowiedź na pogrom inności, jakiego ofiarą stała się w Warszawie. Czy Esther jest Żydówką?⁴⁰

W opowieści Chwina pojawia się jeszcze jedna historia o nieradzeniu sobie Polaków ze społeczną innością. Dotyczy ona romskiej poetki Maruszy. Tuż po tym, jak radca Mehlers wydaje zbiorek z jej utworami, Marusza zostaje śmiertelnie pobita przez swoich. Jej poezja wzbudza później zainteresowanie Rosjan. Chwin kwestię, czy podoba się ona także Polakom, pomija wymownym milczeniem.

zeniu o nich kumuluje się to, co jest tak istotne dla antysemityzmu – Żydzi zawsze mają być odpowiedzialni za przemoc, którą wobec nich zastosowano”. M. JANION: *Bohater, spisak, śmierć...*, s. 108–109.

⁴⁰ Pytanie takie stawia Marek Zaleski w recenzji z powieści Chwina i dalej pisze: „Sama Esther, której tożsamość wydaje się zlepioną z fantazmatów powieściowych postaci, zdaje się uosobieniem nie tylko poezji Mitteleuropy, ale także kapłanką tajemnicy, wysłanniczką dalekiego świata, obietnicą tego, co cudowne i niecodzienne”. M. ZALESKI: [recenzja z *Esther* Stefana Chwina]. Dostępne w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,108203.html#ixzz28aWxh3Wo> <http://wyborcza.pl/1,75517,108203.html#ixzz28XKEgHtj> [data dostępu: 12.12.2012].

Opowieść o Żydach bez Żydów

W opinii krytyków⁴¹ obie gdańskie powieści łączy melancholijny, sięgający do dziedzictwa romantyzmu, obraz wspólnych, polsko-żydowskich relacji. Chwin zajmuje się w nim wieloetnicznością Mitteleuropą i wynikającym stąd problemem społecznej zgody na odmienność, rozsądnie rozdzielając antysemityzm ukryty, sprzed obu wojen, od jawnej eksterminacji Romów i Żydów. Pokazuje tym samym, że pierwszy rodzaj antysemityzmu jest konsekwencją drugiego. Oba są jednak inne, zwłaszcza jako wyzwanie dla estetyki.

Metonią zmieniającego się świata czyni autor *Wspólnej kąpeli* obraz Aleksandra Gierymskiego. *Święto Trąbek*, wiszące w salonie Celińskich, potwierdza fałszywie landszaftowe wyobrażenia mieszczan o odmienności społecznej. Ich eksplozją będzie później fascynacja Żydówką, jakiej uległa rodzina Celińskich. Obraz Gierymskiego jest również oznaką przynależności tej rodziny do określonej grupy społecznej. A także sposobem komunikowania, za pomocą którego „jednostka określa się wobec grupy społecznej, a grupa wobec społeczeństwa”⁴². Słowa narratora stanowią ciekawe *pendant* do uwagi Müllera-Meyerlinga o rytuale topienia grzechów w Wiśle, towarzyszącym świętu Rosz ha-Szana:

Ach, ojczu, ile razy myślałem o tym, co mówiliśmy tamtego wieczora, tyle razy czułem, że wtedy... Bo czyż wtedy, gdy tak rozmawialiśmy w twoim pokoju, w ciepłym świetle lampy pod obrazem Gierymskiego *Święto Trąbek*, na którym czarni ludzie, modlący się nad wielką rzeką, pochylali głowy przed umierającym słońcem, gdyśmy tak rozmawiali o tym, co się zdarzyło, czyż coś nie zadrwiło z nas?⁴³

Oprócz słońca umierającego podczas święta Rosz ha-Szana, które łączy się z metaforą smutku, otrzymujemy od Chwina informację, że pominię-

⁴¹ Myślę zwłaszcza o cytowanych tekstach Jerzego Jarzębskiego i Marka Zaleskiego. Por. J. JARZĘBSKI: *Czytanie „Weisera Dawidka”*. W: TENŻE: *Apetyt na przemianę...*, s. 44–48; M. ZALESKI: *Czarna dziura*. W: TENŻE: *Formy pamięci...*, s. 86–119.

⁴² P. GUIRAUD: *Semiologia*. Przeł. S. CICHOWICZ. Warszawa 1974, s. 98.

⁴³ S. CHWIN: *Esther...*, s. 102.

cie słowa „Żyd” uchronić ma bohaterów przed niebezpieczeństwem kontaktu z obcością, a szczególnie przed jego konsekwencjami. Na obrazie Gierymskiego przedstawieni zostali nie obywatele narodowości żydowskiej, lecz „czarni ludzie”, a święto Jordanu to modlitwa nad rzeką, towarzysząca słońcu z pejzaży Caspara Davida Friedricha, zabierającemu z sobą opinie tych wszystkich, którzy miejskie rzeki kojarzą z apokalipsą spowodowaną zabiciem przez starozakonnych Jezusa⁴⁴. Tymczasem, należący do Celińskich obraz Gierymskiego wywołuje proste wzruszenia estetyczne; to „pod” nim odbywają się ważne rodzinne rozmowy, podtrzymujące ciepło domu. Bez trudu rozpoznać można w tym fragmencie zachowawczą i zdradliwą peryfrazę, dzięki której magiczne słowo „Żyd” ani razu się nie pojawia. Zdziwienie Andrzeja Celińskiego, że Esther jest Żydówką („Serce mi zamarło. »Jaka Żydówka?«”), niestety, jest najzupełniej prawdziwe. Chwila rekonstruuje przecież historię jednego z warszawskich domów, gdzie obecności obcości się nie zauważa, ponieważ woła rozmazywania tego, co obce, jest tak wielka, że wpływając na gust estetyczny odbiorców, czyni ze zbiorów poezji cygańskiej lub sklepów z damską galanterią dzieła sztuki.

Dlatego trudno uwierzyć, że tuż po tym, jak *Święto Trąbek* znika ze ściany mieszkania Celińskich i zostaje sprzedane („Żeby przeżyć, trzeba było wyprzedać wszystko”⁴⁵), historia polskich kłopotów z obcością znowu zmienia język. Oto obraz getta w Warszawie – bez Żydów i okrutnych opisów:

Warszawa została podzielona na dwa miasta. Wysoki mur z cegieł przeciął ogrody, podwórka i ulice. W pierwszym mieście ludzie nosili na piersiach żółte gwiazdy i mieli zapewnioną szybką śmierć. W drugim nie noszono gwiazd i czekano na śmierć późniejszą. Kto próbował przejść z miasta do miasta, był zabijany. Rozpoczęło się wielkie znakowanie kobiet i mężczyzn. Pod Krakowem, tam gdzie stanęła brama

⁴⁴ Oto opinia jednego z mieszczan, uczestnika debaty na temat zdarzenia w kościele św. Barbary: „A duch, co zatruiwa nas, w Babilonie nadsekwańskim ma swój początek, w Ameryki rozpustnych miastach się rodzi i nad brudnymi jak Styks wodami Londynu sączy swą truciznę”. Tamże, s. 100.

⁴⁵ Tamże, s. 102.

z napisem „Praca czyni wolnym”, igłą wykluwano niebieskie numery na rękach dzieci. Do baraków, które zostały otoczone drutem kolczastym, długimi pociągami zwożono z całej Europy tysiące Cyganów, by spalić ich w ceglanych piecach. Byli wśród nich także ci, których panna Esther przed wieloma laty odwiedzała na łące za Nowowiejską⁴⁶.

Wymieńmy kilka podręcznikowych metonimii, jakich Chwin tu używa. Zamiast getta jest otoczone wysokim murem „miasto w mieście” (określenie to nazywać można by również peryfrazą); zamiast gwiazd Dawida są żółte gwiazdy. Auschwitz zastępuje okolicznik miejsca „pod Krakowem”, natomiast Holokaust to podróż tysięcy Romów do miejsca spalania. Osobliwością fragmentu są dodatkowe określenia rzeczywistości, która w swojej istocie pozostaje niedookreślona. Dotyczą one szczegółów. Numery są więc niebieskie, mur jest wysoki i z cegieł, a piece pozostają ceglane. Co ukrywa Chwin w tym opisie i dlaczego tak ostentacyjnie opowiada się za *pars*, a nie *toto*? Odpowiada Joanna Tokarska-Bakir:

W rytuałach wymazywania istotą rzeczy jest odwrócenie uwagi. Temat, który temu służy, musi być wystarczająco chwytliwy, a chwytliwe są tylko te tematy, które silnie apelują do uczuć. Dyskurs publiczny to sytuacja gry, rywalizacji, agonu. Rozwijają się raczej przez reakcje takie, jak zachwyty, gniew, oburzenie, lekceważenie, respekt i wstyd niż solidarność, rozsądek, poczucie sprawiedliwości czy współczucie. Ma charakter rytualny, a rytuał z definicji nie liczy się ani z prawdą, ani z uczuciami ludzi. Tylko wyjątkowe jednostki lub okoliczności mogą rozbić ową fasadę rytuału, doprowadzając do *katharsis*, często zresztą chwilowej⁴⁷.

Zasadniczym zadaniem metafor wykorzystanych w powieściach Chwina i Huellego jest wymazanie polskiego wstydu po ewakuacji Żydów i osadzenie go w przestrzeni mglistych mitów, powodujących wspomnianą przez Tokarską-Bakir *katharsis*. Ani symboliczny potencjał obu utworów, ani romantyczna, uwodzicielska tajemnica nie zastąpią jednak

⁴⁶ Tamże, s. 328.

⁴⁷ J. TOKARSKA-BAKIR: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*. Sejny 2004, s. 201.

realistycznej opowieści, której tak bardzo tu brakuje. U Zaleskiego czytamy:

Sama Esther, której tożsamość wydaje się zlepiona z fantazmatów powieściowych postaci, zdaje się uosobieniem nie tylko poezji Mitteleuropy, ale także kapłanką tajemnicy, wysłanniczką dalekiego świata, obietnicą tego, co cudowne i niecodzienne. Jest jakby Chwinowskim odpowiednikiem Weisera Dawidka, postaci stworzonej przez innego gdańszczanina Pawła Huelle⁴⁸.

Tajemniczy bohaterowie są wszak romantykami *sensu stricto*, czyli osobowościami prawie tak samo symbolicznymi, jak Konrad Wallenrod, Kordian, Child Harold czy Horsztyński. Dodatkowo jednak są to bohaterowie narodowości żydowskiej i ta ich cecha pozwala oczekiwać od obu powieści czegoś więcej. Inną sprawą jest udział Chwina i Huellego w badaniach nad romantyzmem żydowskim, prowadzonych przez Marię Janion. Romantyzm obu gdańskich powieści, umieszczony w takim właśnie układzie, zamienia je w refleksję piękną, lecz zupełnie nieprzydatną w rozstrzygnięciu dylematów polskiej literatury końca XX wieku odnośnie do trudnej relacji Polaków i Żydów.

Głośne polskie powieści lat osiemdziesiątych, od których oczekiwano, że zmienią oblicze rodzimej kultury, nie tylko zmian takich nie przyniosły, ale jeszcze umocniły znaczenie pewnego szeregowego mitu. Mówi on o tym, że chętniej słuchamy opowieści o tajemniczym świecie Żydów, którego już w Polsce nie ma, niż o Holokauście⁴⁹. Z kilku przyczyn. Opowieść o nieistniejącym świecie można bez końca uwznioślać i celebrować, czego z historią Zagłady zrobić się nie da.

⁴⁸ M. ZALESKI: [recenzja z *Esther* Stefana Chwina]...

⁴⁹ Podobnie brzmi stanowisko Janion: „Polacy byli świadkami niewyrażalnej zbrodni, ale – jak dowodzą badania – w większości nie za bardzo ją zauważali w trakcie jej dokonywania, a potem nie za bardzo przejmowali się zniknięciem dziesięciu procent ludności Polski przedwojennej. Jak więc teraz przywrócić pamięć tego, co się tutaj, obok nas stało? Ma rację Hanna Świada-Zięba – tylko drogą krytyki. Jeśli istnieją krzywdzące dla Polaków mity po stronie żydowskiej, to – dowodzi Świada-Zięba – »jedyną drogą *rozbijania* mitów i likwidacji napięć jest walka z mitami własnymi, a nie mitami drugiej strony«. M. JANION: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 164.

Losy Esther i Weisera symbolizują tajemnicze zniknięcie (odejście, wyjazd, emigrację) polskich Żydów⁵⁰. Istotne jest jednak to, że zniknięcie narodu, który pozostawał przez wiele wieków ważną częścią społeczeństwa, literatura polska późnej nowoczesności ujmuje jako coś nienewralgicznego. Ani lata osiemdziesiąte XIX wieku, ani pięćdziesiąte następnego stulecia nie wiążą się tu z żadnym istotnym wydarzeniem. Choroba gdańskiej guwernantki z Warszawy i niewyjaśnione losy żydowskiego sieroty z Oliwy to wydarzenia „słabe”. Lecz właśnie dlatego opowiada się nam dzieje „geniuszu żydowskiego, który – wygnany z Polski – odciska się do dziś na nas piętnem jakiejś niedostateczności czy braku”⁵¹.

Henryk Grynberg zwrócił uwagę, że *Weiser Dawidek*, podobnie jak *Malowany ptak* Jerzego Kosińskiego, jest uniwersalną przypowieścią, „ale to nie Holocaust”⁵². Przejaskrawione (Kosiński) lub nostalgiczne (Huelle) historie chłopców ukrywających podczas wojny swoją tożsamość wprawdzie przypominają o Zagładzie, cały wysiłek pisarzy skupia się jednak na „potrzebie zastępczego uniwersalnego mitu, uniwersalnej preferencji dla opowieści »holokaustowej« bez Żydów, przerabianiu Holocaustu na opowieść nieżydowską (choć jeszcze nie antyżydowską, jak uczyniono to z opowieścią o Jezusie)”⁵³.

⁵⁰ Przemysław Czaplński nazwał drugą połowę lat osiemdziesiątych XX wieku w polskiej literaturze czasem „fantomatyżowania Zagłady, czyli konstruowania narracji, które wyrażają żal po odejściu Żydów, choć o Żydach mówią niewiele, wzniosłość zaś przypisują raczej polskim żałobnikom niż ofiarom”. P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności...*, s. 363. Sądzę, że mimo stwierdzenia, iż dopiero proza następnych dekad przyniosła zróżnicowanie i zindywidualizowanie sytuacji komunikacyjnej, w jakiej się wówczas znalazło wiele tekstów, *Esther* Chwina można umieścić obok książek z lat osiemdziesiątych, mówiących głównie o tym, że „w zniknięciu Żydów Polacy nie mają swojego udziału – czego dowodem jest [...] fascynacja nieobecnyimi (w końcu nie przywołuje się fascynujących postaci, gdy są one nieobecne z naszej winy)”. Tamże, s. 355.

⁵¹ J. JARZĘBSKI: *Apetyt na przemianę...*, s. 48.

⁵² H. GRYNBERG: *Monolog polsko-żydowski*. Wołowiec 2003.

⁵³ Tamże, s. 83.

Metonimie Zagłady

Ze szkicu Ágneš Heller¹, węgierskiej profesor filozofii, która objęła po Hannah Arendt katedrę w New School for Social Research w Nowym Jorku, wynika, że opowieści symbolizujące jakieś doniosłe bądź dramatyczne wydarzenie z czasem stają się dodatkiem do świątecznej ceremonii, całkowicie tracąc wartość historyczną, której równie dobrze mogłyby w ogóle nie mieć. Narracje takie muszą jednak istnieć, ponieważ pamięć nieznosząca autentycznych, ale pozbawionych sensu zdarzeń, nie mogą ich usunąć, musi je w coś zamienić. Jako przykład wydarzenia zamienionego w ceremonialną, świąteczną fabułę podaje Heller wyzwolenie Żydów z niewoli egipskiej. Pamięta się o nim podczas wieczoru Pesach, który łącznie z gotowaniem potraw i czyszczeniem sztućców przypomina taką właśnie, wdzięczną opowieść. Czy metonimie Zagłady nie odgrywają podobnej roli? Z wyводу Heller można wnosić, że tym, którzy zapominają o historii, opowieści mają o niej przypominać, wytrącając odbiorców z drętwoty zapomnienia. Dla ludzi, którzy może i chcieliby pamiętać prawdę, ale bez przesadnych szczegółów i okrucieństwa, narracje stają się wyrobem kultury popularnej. Takiej, jaką lubią i jakiej potrzebują. Często powtarzana opowieść traci jednak sens i nawet to, że wywołuje jakieś skojarzenia, prowadzi donikąd. Szczególnie, jeżeli jest

¹ Á. HELLER: *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*. Przeł. A. KOPACKI. „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52–53, s. 22–27. W tym samym numerze znalazły się interesujące omówienia stanowiska Heller w sprawie pamięci i Zagłady, m.in. Krzysztofa Dorosza, Pawła Lisickiego oraz Bronisława Świdarskiego.

to opowieść o Holokauście². Nawet jeśli ludzie nie chcą już o nim słuchać – twierdzi Heller – należy im przypominać, że dzięki narracji – jak symboliczna ceremonia Pesach – dokonuje się on właśnie teraz. Na ich oczach³.

Wiele metonimicznych opowieści o Zagładzie zaprezentowanych w tej książce ma charakter uobecniającego historię przedstawienia. Jedni, jak Radosław Kobierski, rozumieją swoją misję dosłownie, tworząc historię podobną do bożonarodzeniowej szopki, gdzie wydarzenia, jak pod pełną kontrolą reżysera widowiska, postępują w nieskończoność. Inni, na przykład Agnieszka Kłos, pojmują zadanie postawione przez Heller indywidualnie i, rezygnując z wierności faktom, zapewniają czytelników o swoim mocnym przeżywaniu Holokaustu w opowieściach futurologicznych, gdzie tylko narrator – uciekinier z teraźniejszości – jest prawdziwym bohaterem⁴. Wyjątkowo odległe od rzeczywistego wydarzenia

² Wielkim przeciwnikiem rytualizacji Holokaustu w kulturze jest Imre Kertész. W *Języku na wygnaniu*, nawiązując do literatury Paula Celana i Tadeusza Borowskiego oraz filmu *Lista Schindlera* w reżyserii Stevena Spielberga, pisał: „[...] wspomnienie Auschwitz przeistacza się w abstrakcyjny, instrumentalnie traktowany rytuał [...]. Widzimy więc, że nieznośny ciężar Holocaustu powoli doprowadził do zakorzenienia się językowych formuł, które pozornie mówią o Holokauście, ale nawet nie dotyczą jego istoty”. I. KERTÉSZ: *Język na wygnaniu*. Przeł. E. SOBOLEWSKA. Warszawa 2004, s. 177–178.

³ W innym miejscu Heller określiła Auschwitz wspólnie z Gułagiem „obrazem mitologicznym o niezwykłej mocy”, przypominającym apokaliptyczny teatr, przygotowany przez ludzi w celu przedstawienia Zagłady tu i teraz. Por. Á. HELLER: *Pamięć i zapomnianie...*

⁴ Bartosz Dąbrowski w szkicu *Postpamięć, zależność, trauma* wyjaśnia, że takie szczególnie „podmiotowe zaangażowanie” łączy się z zapośredniczonym w czymś, najczęściej o wiele wcześniejszym doświadczeniu, pojmowaniu przeszłości w charakterze postpamięci, „zakłada bowiem projekcyjne wytworzenie brakującej historii w oparciu o zastane znaki, fragmentaryczne opowieści i zachowane materialne relikty”. B. DĄBROWSKI: *Postpamięć, zależność, trauma*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NY CZ. Kraków 2011, s. 258. „Figlarno”-zabawowy aspekt holokaustowego pisarstwa Kobierskiego i Kłos wynikać może ze stosowania tzw. obiektów zastępczych w roli metonimii. Pierwszy pisał o nich Freud w pracy *Poza zasadą przyjemności* w związku z grą w *fort/da* w uobecnianie się i znikanie ukochanego obiektu (koncepcja powstała na podstawie obserwacji zachowania wnuka Freuda, który odgrywał swoją żalobę po odejściu

historie pochodzą z prozy Pawła Huellego i Stefana Chwina. Wynika to, być może, stąd, że obu pisarzom nie zależy na tym, aby czytelnicy odnieśli wrażenie, że coś szczególnego łączy ich książki z Holocaustem.

W kilku innych przypadkach Holocaust jest jednak czymś więcej niż odległym i niewyraźnym wspomnieniem. Stanowi wiernie towarzyszące wszystkim myślom i obrazom, podyktowanym przez wyobraźnię artysty, wydarzenie, które jednak nie jest bezpośrednio dane w języku, ponieważ autor – z ważnych dla siebie powodów – woli się z nim nie zdradzać. Mamy wtedy do czynienia z metonimią, oddziałującą na całą wyobraźnię tekstów (Magdalena Tulli), lub z pseudonimami, które są całkowitą fikcją (Ewa Kuryluk), a ich wpływ na narrację jest może bardziej widoczny, ale zasadniczo ma mniejsze znaczenie niż w poprzednim przypadku. Niełatwo więc rozstrzygać, która z figur – pseudonim czy metonimia – znajduje się bliżej rzeczywistości. Metonimie, jakie stosuje Tulli, przenikają głęboko do wyobraźni tekstu, sprawiając, że towarzyszące rzeczywistości, niewysłowionemu doświadczeniu zastępy obrazów mieszają się tak bardzo, że trudno w tym ścisłu rozróżnić, co jest czym w sytuacji rozgraniczania informacji ważnych i drugoplanowych. Aby lepiej zrozumieć istotę tych działań, warto przyjrzeć się stwierdzeniu Anny Burzyńskiej, która styl filozofowania Jacques'a Derridy nazwała metonimizacją wywodu⁵. Jego specyfikę

da się porównać właśnie do struktury „uogólnionej metonimii”, polega ona bowiem na przesuwaniu określonych znaczeń pochodzących z pola semantycznego danego przedmiotu na inny przedmiot, pozostający z tym pierwszym w zależności. Zabieg ten pozwala Derridzie używać języka związanego bezpośrednio z jakimś przedmiotem do opisywania

matki, powtarzając pewne zachowania). D.W. Winnicott nazywa tego rodzaju obiekty zastępcze tranzytywnymi. Odpowiednie dozowanie wyniszczających doświadczeń – żaloby po matce, pamięci o Holokauście – może więc mieć terapeutyczny charakter. O ile odbywać się ono będzie regularnie, lecz w ograniczonym zakresie, poprzez szeregi sylab, fragmentów wypowiedzi czy najróżniejsze figury. Por. E. VAN ALPHEN: *Zabawa w Holocaust*. Przeł. K. BOJARSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 240–241.

⁵ Określeniem „metonimizacja wywodu” posłużyła się Krystyna Kłosińska w pracy *Feministyczna krytyka literacka*, omawiając styl myślenia Luce Irigaray. Por. K. KŁOSIŃSKA: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice 2010, s. 439.

czegoś zupełnie innego, dzięki temu ten drugi przedmiot pozostaje jakby w oddaleniu, nie mówi się o nim wprost⁶.

Między jawną i skrytą treścią opowieści powstaje więc zależność odpowiadająca czemuś na kształt pożądania, które z kolei uwalnia energię tekstu i powoduje, że między obiema tymi warstwami toczy się jakaś gra, możliwie jak najbardziej elektryzująca i atrakcyjna. Mówi o niej także Krystyna Kłosińska w swoich uwagach na temat tekstu Luce Irigaray *Ta płęć, która nie jest jednością*⁷:

Czytać Irigaray to zatem mieć świadomość, że to, o czym mówi ona w danym momencie, trzyma w pogotowiu jakiś inny przedmiot, otwiera się na pole semantyczne innego „przedmiotu” – „który pozostaje jakby w oddaleniu”⁸.

Jaki jest sens metonimizacji, nie tylko tej z pism Irigaray, ale i każdej innej? Skoro prowadzi ona do wniosku, że w wywodzie występują dwa porządki znaczeń na różnym poziomie jawności, jej natura wymuszała będzie na nich spójność i korelację. Kłosińska twierdzi, że w tekście Irigaray niczego takiego nie ma.

[...] metonimizacja pokazuje, że kobieta i jej mowa nie „jest”. Jeśli „jest”, to w procesie, w ciągłym ruchu języka, przetwarza się, nie daje się uchwycić. Właśnie metonimizacja pokazuje, jak sens się przesuwa, jak rozgrywa się pomiędzy asocjacjami, jak nie może się ustabilizować, przemieszczając się z różnych pól semantycznych. Sens wędruje⁹.

Metonimizacja wypowiedzi, zamiast ją wygładzać i porządkować, dynamizuje i komplikuje narrację. Pomaga w tym metonimia jako kon-

⁶ A. BURZYŃSKA: *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 57.

⁷ L. IRIGARAY: *Ta płęć, która nie jest jednością*. Przeł. K. KŁOSIŃSKA. „FA-art” 1996, nr 4, s. 15–22.

⁸ K. KŁOSIŃSKA: *Feministyczna krytyka literacka...*, s. 439.

⁹ Tamże, s. 440.

kretny chwyt, zestawiany najczęściej z metaforą. Wypowiedzi zawierające metonimie Zagłady byłyby więc dalekie od spoistości tekstów metaforycznych. Trudniej uchwycić ich sens niż zrozumieć tekst metaforyczny. Potwierdza to Paweł Dybel, który w *Zagadce „drugiej płci”*... przyjmuje, że metafora i metonimia odpowiadają logice pisania męskiego i kobiecego. *Z czego*

Klasyczna forma tożsamości kobiecej opiera się na logice metonimii, czyli na myśleniu czysto asocjacyjnym, rozprzestrzeniającym się „chaotycznie” w różne strony naraz, w którym trudno by odnaleźć jakąś konsekwencję i jedność. To myślenie znajdujące się jakby w stanie permanentnego rozproszenia, wykraczania poza siebie¹⁰.

Metonimizacja opowieści o Zagładzie, podobnie jak pojedyncze metonimie i metafory, wiąże się ze zinterioryzowanymi przez wspomniane teksty doświadczeniami wojny. Wpływ, jaki mogą one mieć na najnowszą literaturę, coraz bardziej odległą od utworów z lat 1939–1945, jest trudny do określenia, co nie oznacza, że w ogóle go nie ma. Tym samym niełatwo zgodzić się ze stanowiskiem, że metafory, po jakie sięgają Krzysztof Kamil Baczyński czy Zdzisław Stroiński, determinują teksturę opowiadań Jabłońskiej albo wierszy Kobierskiego. Ale to one przede wszystkim określają – w mniejszym bądź większym stopniu – wyobrażenie najnowszych tekstów.

Tymczasem spór o metaforę i metonimię, trwający jeszcze wiele lat po 1945 roku, rozgorzał już w poezji czasów wojny i okupacji. Piotr Mitzner, rozważając, „czy o odrębności literatury lat okupacji świadczy także jakaś specyficzna praktyka metaforyzacyjna”¹¹, przyjął, że widoczna w niej i zastanawiająco duża liczba metafor jest wyraźnym objawem kryzysu języka. Już sama metafora wydaje się wystarczającym świadectwem przemian w myśleniu o literackim obrazie świata, ponieważ

¹⁰ P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków 2006, s. 476.

¹¹ P. MITZNER: *Biedny język. Szkice o kryzysie słowa i literaturze wojennej*. Warszawa 2011, s. 116.

Wiadomo, że metafora zastępuje adekwatne określenie zjawiska. Odnośząc tę formułę do poezji wojennej, można powiedzieć, że metafora jest przejawem kryzysu języka, a zarazem próbą przewyciężenia tego kryzysu. Służy ona do mówienia o świecie, o którym nie posiadamy wiedzy pewnej, bo: jest nowy (lub zmieniony nie do poznania) lub/i jesteśmy młodzi¹².

Mitzner myśli w tym miejscu nie tylko o metaforze. Powołując się na wypowiedź Aleksandra Wata *O ziemnych poetach i ciemnych czytelnikach* z 1964 roku¹³, badacz przypomina sytuację poezji metaforycznej jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Jak pisał Wat:

Poezja [...] metaforyczna doszła do impasu. Rozluźniwszy do krańców najdalszych kryteria, podobieństwa, doprowadziła do sytuacji, w której wszystko może być przyrównane do wszystkiego i tym samym akt przyrównania staje się bezwartościowy. W poezji bowiem, jak w każdej sztuce, właściwe jest tylko to, co w ostatecznej instancji jest niezbędną¹⁴.

Rolę takiego właśnie „niezbędnika” przyjmuje w poezji metonimia. W objaśnianiu jej istoty Wat nie posiada jednak tej energii, jaką miał, komentując metaforę. Odnosi się raczej wrażenie, że poeta zatrzymuje się na poziomie wiedzy ogólnie znanej, która pochodzi z „wybornej terminologii Romana Jakobsona”¹⁵. Jednak to właśnie ta ogólnie znana wiedza prowadzi autora *Ciemnego świecidła* do stwierdzenia, że metafora i metonimia tworzą dwie najzupełniej różne kategorie sztuki, które mogą współwystępować lub zastępować się, gdy któraś z nich (jak wówczas metafora) ulegnie dezawuacji lub wyczerpaniu. Poezja metaforyczna odwołuje się do wyobraźni, podczas gdy źródłem poezji metonimicznej są wrażliwość i pamięć¹⁶. Jako poetów konsekwentnie metonimizujących wywód podaje Wat Adama Ważyka (wiersz *Wagon*) i Tadeusza Róże-

¹² Tamże, s. 120.

¹³ A. WAT: *Dziennik bez samogłosek*. Oprac. K. RUTKOWSKI. Warszawa 1990, s. 152–164.

¹⁴ Tamże, s. 155.

¹⁵ Tamże, s. 154.

¹⁶ Tamże.

wicza. Na przekonaniu odbiorców o dobrodziejstwach słabo obecnej w polskiej poezji metonimii zależy autorowi *Mojego wieku* szczególnie dlatego, że sam jest jej dłużnikiem i interesariuszem. Pisze Mitzner:

Metonimiczna poezja „wrażliwości i pamięci” była tą, która po pierwsze mogła udźwignąć ciężar doświadczenia, po drugie przystawała do fundamentalnego przekonania Wata o nie-podobieństwie ludzkich bólów¹⁷.

Oznacza to, że rezerwuar możliwości, jakie daje metonimia, jest jeszcze szerszy niż to wynika z omówionych wcześniej przykładów. Inne możliwości dają pseudonimy.

W opowiadaniu *Powrót* Leo Lipskiego¹⁸ pojawia się dość zaskakująca parafraza pieśni *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta (o której zresztą pisze Ágneš Heller). Oprócz inklinacji do filozofii płci i kultury

¹⁷ P. MITZNER: *Biedny język...*, s. 126. Prawdopodobnie w latach sześćdziesiątych Wat napisał prześmiewczy wiersz-komentarz do sporu o metonimię i metaforę *W kawiarni literackiej*, w którym zwolenników metafory nazwał „uczniami Peipera”, a praktyków metonimizacji języka określił mianem „wielbicieli Romka Jakobsona”. Poetycki żart miał polegać na banalizacji ich sporu. Najpierw uczeń i wielbiciel, w ciężkich purpurach i z „ciężkimi jądrami”, zasiadają do szachów, później wdają się w awanturę. Narrator, obserwujący wydarzenia, bardziej niż nad ich zachowaniem lub jego konsekwencjami dla sztuki zastanawia się nad „lurowatą” kawą, podawaną w lokalu. Por. A. WAT: *W kawiarni literackiej*. W: TENŻE: *Poezje*. Oprac. A. MICIŃSKA, J. ZIELIŃSKI. Warszawa 1997, s. 64.

¹⁸ L. LIPSKI: *Powrót*. W: TENŻE: *Śmierć i dziewczyna. Opowiadania*. Lublin 1991, s. 31–36. Treść tego bardzo krótkiego utworu przedstawia scenę spotkania kobiety i mężczyzny tuż po zakończeniu wojny. Spędziwszy razem noc, kochankowie próbują odnaleźć się w nowym, powojennym świecie, robiąc to, co sprawiało im radość wcześniej, czyli grając i śpiewając pieśni Schuberta. Jedną z takich pieśni, zatytułowaną *Śmierć i dziewczyna*, Lipski czyni osobną opowieścią, pseudonimującą treści, których nie potrafi (lub nie chce) dosłownie wypowiedzieć. Pełną interpretację *Powrotu* podają w książce: M. CUBER: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Katowice 2011, s. 156–173. Na temat prozy Lipskiego w ostatnich latach pisali: H. GOSK: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998; P. KRUPIŃSKI: *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*. Szczecin 2011; J. WIERZEJSKA: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Warszawa 2012.

wiąże się ona z pseudonimami. Pomysł „zamglenia” traumy w żartobliwy, językowy sposób wynika po części z przekonania, iż niepodobna pamiętać nieznośnych rzeczy. Pozostaje nam – jeżeli chcemy cieszyć się życiem w zdrowiu – niepamiętanie. Skoro nie da się ani pamiętać, ani nie pamiętać, wytwory postpamięci mogą być traktowane jako próba uchwycenia kłopotów literatury z nierezeczywistością. Zwiążanie jej z pseudonimem łączy wysiłki wspomnień z błahą postawą języka, a także z kluczowym dla lektury dzieła Lipskiego pojęciem taktyki, reprezentowanym m.in. przez takie działania, jak żartowanie i dowcipkowanie. Przewaga „słabego” nad „silniejszym”¹⁹, będąca istotą taktyki, to dziedzina występku i sprytu, zakrywania i podpatrywania. „Im bardziej jakaś potęga wzrasta, tym mniej środków może ona wykorzystać do tworzenia pozorów”²⁰. Skoro pseudonimy są sztuką tworzenia pozorów, a pozory łączą się z taktyką stosowaną przez podmioty słabe, w tekstach Lipskiego możemy dostrzec całe sieci i liany pseudonimów: od wytrącenia Zagłady z trybu pojęciowo-nazewniczego po zastępy metonimii śmierci. W znaczeniu dosłownym mamy tu do czynienia z czymś słabym i zamaskowanym, ale w dość oczywisty sposób. Zawile i bluszczowate przenośnie Lipskiego odsłaniają konwencjonalną taktykę obrony włości. W przeciwieństwie do autora *Piotrusia* Jean Améry osłania się retorycznymi foliami i zabezpiecza szeregami niewidocznych umocnień²¹. Odczytanie jego gestu, nazywanego przez Aleksandrę Ubertowską „zacieraniem intymistycznego wymiaru literatury”²², w ramach prawdziwej słabości, która chce przemawiać gło-

¹⁹ Por. M. de CERTEAU: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. K. THIEL-JAŃCZUK. Kraków 2008, s. XLIII.

²⁰ Tamże, s. 37.

²¹ W komentarzu do *Malowanego ptaka* pisał Jerzy Kosiński: „Pomiędzy rzeczywistością zewnętrzną a własną wyobraźnią pisarz zawiesza coraz to nowe zasłony. Ich liczba i skuteczność jako filtrów dla myśli autora zależy od jego usposobienia i wizji twórczej. Zasłony te nie mogą całkowicie skryć rzeczywistości; jedynie zaciemniają jej kontury, zawężają lub poszerzają granice, przyśpieszają lub spowalniają jej ustawiczny ruch”. J. KOSIŃSKI: *Uwagi Autora*. W: TENŻE: *Malowany ptak*. Przeł. T. MIRKOWICZ. Poznań 2011, s. 399–400.

²² A. UBERTOWSKA: *Estetyka „Verfall”, pokusa przezroczywości*. „Teksty Drugie” 2010, nr 6 (126), s. 36.

sem władzy (czyli obiektywności, rozumu, krótkich zdań, naukowego wyводу *etc.*) i przebrania niewolnika, przydaje się także czytelnikom Lipskiego. Z tego punktu widzenia wyjęte z *Poza winą i karą...* zdanie Améry'ego: „Gdybym zamiast pseudonimów potrafił wymienić prawdziwe nazwiska, zapewne mogłoby zdarzyć się nieszczęście i uchodziłbym teraz za słabeusza, którym pewnie jestem, oraz za zdrajcę, którym potencjalnie byłem”²³ – jest jedną z najważniejszych myśli w tym eseju. Mówienie prawdy w towarzystwie oprawcy jest słabością, maskowanie jej – siłą. Wszelako w przekonaniu, iż „gdybym zamiast pseudonimów potrafił wymienić prawdziwe nazwiska, [...] uchodziłbym [...] za słabeusza”, znajduje się też zupełnie nowy retoryczny potencjał. Siłę słowu nadaje unik, który szuka sposobności, by przechytryć silniejszego. W przypadku Améry'ego chodzi o faktyczną niewiedzę autora, który rzeczywiście nie znał nazwisk współników, o jakie wypytywano go w Breendonk, i dlatego nie mógł przywołać faktów. Lipskiego łączy z Améry'm także chęć do opanowania i ocalenia własnego podmiotu. Być może nie jest ona tak oczywista, jak w wyczulonym na grę z materiałem autobiograficznym piśarstwie austriackiego eseisty, wszelako momenty, w których autor *Sarniego braciszka* staje się „miękki” i sentymentalny, należą do grupy najrzadziej używanych przez niego tonów. Lipski kładzie nacisk na balans: porusza się w świecie „autentycznej” fikcji z ironiczną twardością taktyka, której broni z niewidocznych pozycji metafor. Raczej unika mówienia o sobie jak o odległym, rozproszonym Ja i zwraca się ku modernizmowi. Ocalająca funkcja tego wyboru stawia nas wobec zjawiska, które na pierwszy rzut oka wydaje się dziwne: oto bezsprzecznie kaleki bohater *Piotrusia*²⁴, przemawiający ze świata zwierząt, porywa się na opowieść z parabazą i nie unika mentorskiego, choć pobłażliwego dla swoich słabości dialogu z czytelnikiem (*Sarni braciszek*²⁵).

Za pomocą kategorii pseudonimu można wyjaśnić niektóre problemy literatury o Zagładzie z reprezentacją traumatycznego doświadczenia.

²³ J. AMÉRY: *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*. Przeł. R. TURCZYN. Kraków 2007, s. 93.

²⁴ L. LIPSKI: *Piotruś*. W: TENŻE: *Śmierć i dziewczyna...*, s. 31.

²⁵ L. LIPSKI: *Sarni braciszek*. W: TENŻE: *Śmierć i dziewczyna...*, s. 52.

Jeżeli nierozważne i zbyt gwałtowne zbliżenie do traumatycznej prawdy identyfikuje się z nieprawdą, możliwe jest przede wszystkim asekuracyjne zbliżanie się do niej.

Z postulatycznego eseju Leonor Fini, zatytułowanego po prostu *Pseudonimy*, wynika jeszcze co innego. Zdaniem autorki *Oneiropompe*, technika pseudonimowania rzeczywistości ułatwia utrzymanie w ryzach własnego narcyzmu. Wypowiedź artystki, napisana w 1986 roku jako komentarz do którejś jej wystawy (Fini nie mówi dokładnie, o jaką wystawę chodzi), ma zarazem charakter osobistego wyznania i podsumowania twórczości. Fini dzieli ją na okresy, wskazuje ważne dla siebie inspiracje, wypunktowuje sukcesy i porażki. Wspomina również o tym, że jak prawie każdy artysta posiada w swojej kolekcji szczególnie osobiste obrazy, przedmioty, twarze, tematy i figury. W pierwszych latach pracy starała się nie komunikować wprost tej bliskości. Sięgała po maski i zasłony. Z czasem robiła to jednak coraz rzadziej. Fini mówi o jednym z wielu założeń sztuki. Polega ono na tym, że dzięki jej określonym możliwościom, wynikającym z odpowiednio dobranych stylów i konwencji, sztuka potrafi ukrywać to, co uznajemy za nasze osobiste doświadczenia. Pozwala nam o nich myśleć i mówić bez ograniczeń i ryzyka dekonspiracji. Oprócz zdolności do kamuflażu posiada ona umiejętność odwrotną – efektownej demistyfikacji. Zdaniem Fini, korzysta z niej wielu starych artystów. Poza tym szczególnym założeniem artystka przypomina o zamyśle o wiele bardziej znanym, który dotyczy teatralnego charakteru sztuki. Odpowiada on ludzkiej potrzebie odgrywania teatru, „gdyż nie ufają spojrzeniu innych, nie mogąc się bez niego obejść”²⁶.

O takich właśnie pseudonimach marzy Lipski, gdy pisze: „[...] czekam, aż obrazy podniosą się przede mną [...], aż zmieszają się...”²⁷. O jakiej innej reprezentacji przeszłości może myśleć, jeśli nie o taktyce zbliżenia? W powieści nie ma ani jednej wzmianki o sukcesie zwińczającym to oczekiwanie. Oczekiwanie na co? Aż obraz przeszłości stanie podmiotowi przed oczami i zatrze się z powrotem lub zmiesza z inny-

²⁶ L. FINI: *Pseudonimy*. Przeł. K.A. JELEŃSKI. W: K.A. JELEŃSKI: *Chwile oderwane*. Wybór i oprac. P. KŁOCZOWSKI. Gdańsk 2007, s. 436.

²⁷ L. LIPSKI: *Niespokojni*. Olsztyn 1998, s. 12.

mi wspomnieniami? Trzeba zrozumieć, że funkcja pseudonimów nie ogranicza się do maskowania faktów, ponieważ wychodzi naprzeciw wszelkim staraniom dotyczącym organizacji jakichś doświadczeń nieogarnionych.

Charakter pseudonimów, którymi zastępuje imiona swoich bliskich Ewa Kuryluk, tworząc osobne, fikcyjne byty, przypomina pseudonimy Lipskiego. Z jednej strony fikcja, jaką swoim bohaterom proponuje pisarka, jest niczym kostium z dobrego teatru. Z drugiej, jak każde przebranie, zaczyna z czasem męczyć i nudzić. Mimo że pseudonim wydaje się fikcją bardziej ostentacyjną od metonimii, prościej się go pozbyć. Proces ten pokazowo przeprowadza Ewa Kuryluk w książkach *Goldi...* i *Frascati...* Pseudonimy są więc maskami, pozorami i przebraniami. Jak przebranie można je zrzucić i z powrotem nałożyć. Nie przenikają do struktury tekstu. Są częścią naskórka i spektakularnie wytworzoną, błyskotliwą fikcją.

W autobiograficznych opowieściach, takich jak *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli czy *Książka* Mikołaja Łozińskiego, widać proces, który Fini nazywa „powolną erozją pozoru”²⁸. Nie są to jednak książki jawnie autobiograficzne. Ochronę danych wrażliwych zapewnia sobie oboje autorów, sięgając po popularny gatunek autofikcji. Szczególnie widoczne jest to u Tulli, która nie potrafi odrzucić metaforycznego trybu pisania i jednocześnie o sprawach dotkliwych (jak depresja swojej bohaterki i pobyt matki w obozie koncentracyjnym) mówi bez ogródek.

W rzeczywistości, to właśnie wypowiedź metonimiczna – jeżeli mamy używać klasycznego i dziś już mało precyzyjnego podziału na fikcję i fakty – jest bardziej fikcyjna od tekstu, który pseudonimuje rzeczywistość. Od razu widać, że w odniesieniu do prozy o Zagładzie nie można używać pojęcia pseudonimu, wprowadzonego w *Nowych ustach* przez Tadeusza Peipera. Zgodnie z tym, co twierdzi Peiper:

[...] proza nazywa, poezja pseudonimuje. Poezja odnosi rzeczywistość w odrębny świat zdania, stwarzając słowne ekwiwalenty rzeczy. Rozwój rzeczy polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się od imienia rze-

²⁸ L. FINI: *Pseudonimy...*, s. 436.

czy. W ten sposób w każdym okresie poezji powstają zdania, które pozwoli stają się znanymi pseudonimami spraw rzeczywistych²⁹.

Zdaniem Janusza Sławińskiego, poetyckie pseudonimy i przezroczystość prozy „wyrastają z tego fundamentalnego dla poetyki awangardowej przeciwstawienia dwóch ideałów języka literatury. Są one nawzajem nieprzekładalne”³⁰.

Metonimie i pseudonimy, o których mówi się w tej książce, biorą się z tego samego przeświadczenia: że doświadczenie Zagłady można wyrazić w języku sztuki i nie ma żadnego znaczenia, czy będzie to fotografia, poezja, rysunek, film czy proza. Jednym ze sposobów uobecniania się Holokaustu w polskiej prozie współczesnej są, mówiąc najogólniej, obrazy bezpośrednio z nim niezwiązane, komunikujące treści jak gdyby z innego obszaru, którego istnienia jednak się domyślamy.

W *Metonimiach Zagłady*... interesowałam się domysłami, nieraz sięgając także po domysł jako styl interpretacji. Domysł pomaga bowiem powstawać wnioskowi, sam wnioskiem nie będąc. Jest nieusuwalną częścią wyobraźni.

²⁹ T. PEIPER: *Nowe usta*. W: TENŻE: *Pisma wybrane*. Oprac. S. JAWORSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 216–217.

³⁰ J. SŁAWIŃSKI: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 82.

Indeks osobowy

- Abraham Nicolas 68, 69
Abramowicz Mieczysław 277
Adamczyk-Grabowska Monika 34, 38, 48, 93
Agamben Giorgio 57–59, 61, 148, 166, 216
Ajschtet Andrzej 163, 186, 200
Alphen Ernst van 102, 103, 129, 295
Altbauer Mosze 113
Améry Jean 20, 300, 301, 305
Amiel Irit 12, 33, 48–51, 81, 86, 148, 149, 153
Anglada Maria Àngels 10
Ankersmit Frank 163, 186, 200
Appelfeld Aharon 41
Arlt Judith 247
Attali Jacques 57
- Baczyński Krzysztof Kamil 283, 297
Balbus Stanisław 105, 106
Baran Bogdan 135, 208
Barbaro Bogdan de 85
Barbur Eli 41
Bart Andrzej 10, 12, 46, 55, 76, 98
Barthes Roland 107, 144, 204, 219, 222–224
Bartlett Frederic 131
Bartosz Adam 172
Batko Zbigniew 23
- Bator Joanna 12, 43
Baudrillard Jean 142, 143, 147, 176, 177
Baumgart Anna 120, 121
Beil Laura 61
Belmont Vera 181
Bereza Henryk 116
Bernhardt Sarah 5, 54, 65, 66
Bhabha Homi 103
Biderman Dawid 106
Bielas Katarzyna 77
Bielik-Robson Agata 18
Bieńczyk Marek 9, 12, 17, 44–46, 55, 78–80, 98, 99, 265
Bierwiazonek Bogusław 16
Bilczewski Tomasz 143
Birenbaum Halina 120
Blanchot Maurice 78, 80, 280
Bojarska Katarzyna 91, 103, 148, 201, 295
Bolecka Anna 10, 281
Boltanski Christian 102
Borkowska Grażyna 232
Borowski Jarosław 90, 181
Borowski Tadeusz 11, 22, 23, 27, 58, 64, 78, 99, 114, 121–124, 153, 232, 294
Borysławski Rafał 135, 226
Braidotti Rosi 158, 210
Bratny Roman 127
Brodek Andrzej 239

- Brodzka-Wald Alina 48
Browarny Wojciech 277
Brzezina Maria 113
Brzosko-Mędryk Danuta 120
Buber Martin 284
Bucholc Marta 205
Bucht Magdalena 171
Buczowski Leopold 11, 78, 99
Buczkówna Mieczysława 153
Budkiewicz Piotr 125
Buryła Sławomir 4, 9, 10, 17, 46, 50, 62, 71, 78, 83, 90, 95, 153, 155, 181, 271
Burzyńska Anna 295, 296
Calvino Italo 116, 129, 230
Celan Paul 19, 27, 233, 294
Certeau Michel de 300
Charcot Jean-Martin 66
Chateaubriand René 221
Chigier Krystyna 10
Chmielewska Katarzyna 27, 28, 39, 42, 98–100, 181, 187, 223, 238
Chmielewski Wojciech 40, 44, 99
Chrystus 24, 25, 65, 113, 115, 221, 274, 275, 280
Chwin Stefan 7, 9, 12, 13, 15–17, 38, 39, 68, 69, 98, 124, 256, 271, 273, 275–278, 280, 281, 286–292
Cichowicz Sebastian 257, 288
Cieślak Robert 101
Clifford James 22
Cobel-Tokarska Marta 241, 242
Collins Suzanne 125
Cottureau Pierre 181
Cuber Marta 3, 299
Cygielska Elżbieta 27
Czajka-Stachowicz Izabella 60
Czapliński Przemysław 14, 17, 34, 35, 41, 46, 48–50, 54, 60, 62, 63, 200, 230, 235, 236, 271, 274, 292
Czerwiakowska Ewa 58
Czubaj Mariusz 18
Darowski Jan 167
Dasko Henryk 53, 155
Dąbrowska Danuta 148
Dąbrowski Bartosz 15, 54, 68, 69, 103, 114, 277, 282, 294
Dąbrowski Mieczysław 38, 271
Deakins Roger 109
Defonseca Misha 181
DeKoven Ezrahi Sidra 19
Delaperrière Maria 75
Deleuze Gilles 107
De Man Paul 200
Demidenko Helen 23
Derra Anna 158, 210
Derrida Jacques 22, 63, 107, 149, 295, 296
Dichter Wilhelm 12
Didi-Huberman Georges 9, 28, 29
Dobrogoszcz Tadeusz 135, 226
Dobrowol'skij Dmitrij 232
Doktor Jan 268
Domagalska-Kurdziel Ewa 85
Domańska Ewa 14, 28, 41, 60, 135, 163, 186, 200, 226
Dorosz Krzysztof 213, 293
Dobrovsky Serge 96, 163, 168, 169, 180–182
Drewnowski Tadeusz 18
Drotkiewicz Agnieszka 100, 216
Dunin Kinga 34, 35, 38
Dybel Paweł 25, 297
Dżon Barbara 10
Eco Umberto 5, 60, 65, 66, 68, 72, 247
Edelman Paweł 24
Einstein Albert 54
Elimelech z Leżajska 106
Elior Rachel 268, 269
Elsztajn Stanisław 154
Engel Dawid 60
Epstein Helen 60

- Escarpit Robert 270
 Esden-Tempski Stanisław 277
- F**
 Fac Bolesław 277
 Falski Marian 278
 Famulska-Ciesielska Karolina 258
 Fehér Ferenc 133, 163, 164, 167
 Felman Shoshana 166
 Felstiner John 19
 Filipowicz Anna 101
 Fini Leonor 302, 303
 Fink Ida 12, 50
 Flaubert Gustaw 129, 130
 Fleischer Michael 227–229
 Foer Jonathan Safran 54
 Foks Darek 116
 Frajlich Anna 6, 13, 20, 146–149, 151–159
 Fremont Helen 53
 Freud Zygmunt 54, 69, 70, 79, 84, 211, 244, 245, 256–258, 280, 294
 Friedländer Saul 201
 Friedrich Caspar David 289
- G**
 Gajewska Agnieszka 118
 Gąsowska Lidia 90
 Gdowska Krystyna 85
 Geertz Clifford 22
 Gemra Anna 189, 190
 Gierymski Antoni 288, 289
 Girard René 184
 Głajch-Grabowski Józef 211
 Glazar Richard 5, 58, 60–62, 64
 Gleich Teddy 210
 Głowacki Janusz 6, 13, 21, 33, 60, 163, 173–180
 Głowiński Michał 12, 20, 26, 27, 29, 33, 39, 50, 55, 59, 60, 67, 76, 98, 99, 101, 181, 186, 187, 201, 223, 238
 Godard Jean-Luc 48
 Gombrowicz Witold 20
 Gorczyca Barbara 138
- G**
 Gosk Hanna 68, 271, 283, 299
 Grabowski Jan 62, 127
 Grajewski Wincenty 131, 138, 200
 Gran Wiera 60
 Gren Roman 41
 Gretkowska Manuela 5, 10, 13, 16, 21, 33, 87–89, 91–97
 Gromadzki Stanisław 20
 Gross Jan Tomasz 5, 11, 24, 47, 48, 62–64, 66, 68, 165, 194, 195
 Grözinger Karl Erich 283
 Grudzińska-Gross Irena 62
 Grynberg Henryk 9, 12, 41, 45, 48–50, 86, 155, 165, 166, 186, 195, 206, 207, 232, 292
 Grzesiuk Stanisław 120
 Guiraud Pierre 257, 288
 Güntner Jan 283
 Guriewicz Aron 25
- H**
 Hacking Ian 214
 Halbwachs Maurice 150
 Hańderek Joanna 22
 Hartman Georges 78
 Haupt Zygmunt 153, 299
 Heller Ágneš 133, 163, 164, 167, 206, 212, 213, 217, 218, 220, 282, 293, 294, 299
 Hen Józef 10
 Herling-Grudziński Gustaw 78
 Hersey John 22
 Hertz Aleksander 38
 Hertz Paweł 284
 Hesko-Kołodzińska Małgorzata 125
 Hirsch Marianne 103, 260
 Hochschild Arlie Russell 37, 38
 Hoffman Eva 13
 Hörsch Jochen 57–59
 Huber Steffen 58
 Huelle Paweł 7, 9, 11, 12, 16–18, 35, 68, 69, 98, 256, 271, 273–285, 290–292, 295

- Irigaray Luce 295, 296
Isacovici Salomon 23
Iwasiów Inga 76, 81, 243
Iwasiów Sławomir 46
- Jabès Edmond 22
Jabłońska Renata 6, 13, 20, 50, 51, 112,
131–145, 148, 149, 297
Jabłoński Dariusz 239
Jakobson Roman 298, 299
Jan, św. 275
Janion Maria 18, 19, 21, 49, 51, 76, 280,
286, 287, 291
Janusz Bernadetta 85
Jarzębski Jerzy 88, 89, 285, 288, 292
Jay Martin 143, 144
Jeleński Konstanty A. 302
Jeziorski Ireneusz 189
Johnson Mark 16, 230
Junosza-Stępowski Kazimierz 67
Jurewicz Aleksander 277
Juryś Julia 211
- Kafka Franz 283
Kalinowski Mariusz 10, 60
Kamieńska Anna 153
Kaniewska Bogumiła 41, 271
Karpińska-Morek Ewa 61
Karwowska Bożena 120, 121
Katz Janina zob. Katz-Hewetson Janina
Katz-Hewetson Janina 12, 285
Katzir Rami 129
Kerrigan Michael 142
Kertész Imre 19, 25–27, 294
Kessel Barbara 14, 53, 142
Kępiński Antoni 218
Kielar Wiesław 120
Kieślowski Krzysztof 89
Kim Renata 173
Kindler Marta 158
Kita-Huber Jadwiga 58
- Kitowicz Jędrzej 268–270
Kléger Ruth 27
Klimkiewicz Sławomir 142
Kluza Joanna 181
Kłobukowski Michał 14, 199
Kłoczowski Piotr 302
Kłós Agnieszka 6, 13, 16, 17, 21, 24, 25,
84, 95, 98, 100–103, 116–130, 276,
294–296
Kłosińska Krystyna 295, 296
Kobierski Radosław 6, 13, 16, 21, 23, 60,
98, 101–108, 110–116, 124, 127–130,
294, 297
Kofman Sarah 104
Kohany Miriam (właśc. Maria Kuryluk)
53, 202, 210, 214, 217–220, 222
Kołodziejka Zuzanna 93
Kopacki Andrzej 164, 213, 293
Kornhauser Julian 11, 256
Kosiński Jerzy 22, 33, 173, 176, 177, 179,
195, 292, 300, 308
Kosofsky Sedgwick Eve 180
Kossak-Szczuczka Zofia 78, 83, 120
Kostkiewiczowa Teresa 201, 238
Koszalka Marcin 121
Kotarba Agnieszka 171
Kövecses Zoltán 16
Kowalska Anna 213
Kowalska-Leder Justyna 46, 55
Kowalski Sergiusz 19, 71, 173, 215, 239
Kozłowska Małgorzata 58
Kozyra Katarzyna 41
Krall Hanna 12, 39, 41, 48, 52, 78
Kraśniński Zygmunt 18
Krasov Nina 155
Krauss Ewa 177
Krawcowicz Barbara 19
Krawczyńska Dorota 48, 206, 207
Kristeva Julia 272, 273, 278, 281
Król Marcin 150
Królak Sławomir 59, 166, 174, 216
Krupa Bartosz 11, 28, 44, 78

- Krupiński Piotr 129
 Krzeszkowski Tomasz P. 230
 Kubiak Ho-Chi Beata 9
 Kubisiowska Katarzyna 69
 Kuryluk Ewa 6, 13–15, 20, 24, 53, 55, 60, 114, 142, 199–205, 207–229, 295, 303
 Kuryluk Karol 210, 213, 214, 217
 Kuryluk Maria zob. Kohany Miriam
 Kuryluk Piotr 202, 214, 218, 219, 221
 Kuśniewicz Andrzej 234
- Lacan Jacques 203
 LaCapra Dominick 35, 148, 155, 157, 201, 208, 209, 261
 Lakoff George 16, 170–172, 230
 Lalewicz Janusz 270
 Landsberg Alison 15, 91, 95, 103
 Lang Berel 27, 200, 202, 203, 208, 212, 215
 Langer Lawrence L. 23, 26, 238
 Lanzmann Claude 27, 166
 Lasić Stanko 96
 Lechoń Jan 85
 Leciński Maciej 44
 Legeżyńska Anna 271
 Lem Stanisław 78, 114
 Leociak Jacek 48, 64, 65, 216
 Leonardo da Vinci 205
 LeRoy Mervyn 139
 Levi Primo 19, 27, 28, 49, 216, 226
 Levinthal David 129
 Libera Antoni 285
 Libera Zbigniew 129, 285
 Lichański Jakub Zbigniew 229
 Ligocka Roma 39, 50, 148
 Limon Jerzy 277
 Lipski Leo 40, 116, 117, 129, 283, 299–303
 Lipszyc Michał 199
 Lis Renata 143
 Lisicki Paweł 293
- Lissa Zofia 213
 Loba Mirosław 28
 Logan John 109
 Loth Roman 85
 Lubkiewicz-Urbanowicz Teresa 34, 35
 Lustig Arnošt 24
- Ławrynowicz Marek 10
 Łosowski Alfred 153
 Łoziński Marcel 165, 168, 178
 Łoziński Mikołaj 6, 13, 21, 54, 163, 165, 167–173, 178, 179, 303
 Łoziński Paweł 6, 17, 163, 165–167, 173
 Łukasiewicz Małgorzata 146, 152
 Łuria Aleksander R. 131
 Łysak Tomasz 14
- Maffesoli Michel 205
 Majchrowski Zdzisław 101, 148, 277
 Majewski Tomasz 35, 133, 149, 163, 206
 Majmonides Mojżesz 209
 Makaruk Katarzyna 27, 39, 99, 181, 187, 223, 238
 Malamud Bernard 19
 Malraux André 22
 Mann Tomasz 234
 Marciniak Arkadiusz 28
 Margański Janusz 203
 Markiewicz Henryk 21
 Markowski Michał Paweł 20, 63, 158, 199
 Marzyński Marian 50
 Matywiecki Piotr 104
 Mencwel Andrzej 18
 Mendelsohn Daniel 54
 Mendes Sam 109
 Mersch Dieter 177
 Michałowska Marianna 119
 Michałowski Tomasz 239
 Micińska Anna 299
 Mickiewicz Adam 18, 254
 Mikołajewska Barbara 184

- Mikos Jarosław 26
Milch Baruch 60
Minczewa-Gospodarek Kamelia 82
Mirecka-Ploss Kaya 5, 16, 20, 87–89, 91–95, 97, 140
Mirkowicz Tomasz 300
Mitosek Zofia 106, 109, 111, 116, 131, 181, 200
Mitzner Piotr 297–299
Molisak Alina 17, 27, 38, 39, 50, 93, 95, 99, 181, 187, 223, 238, 271
Morawiec Arkadiusz 15, 41, 113, 115
Moss Kevin 180
Mostowicz Arnold 239, 242
Mościcki Paweł 20
Mularczyk Andrzej 33, 40, 43
Mydła Jacek 135, 226
- Nałkowska Zofia 11, 99, 114
Napierała Joanna 158
Nietzsche Fryderyk 208, 214, 280, 287
Norwid Cyprian Kamil 153
Nöth Winfried 228
Nowacki Dariusz 10, 108, 175
Nowak Maciej 135, 226
Nycz Ryszard 15, 54, 103, 202, 294
- Okopień-Sławińska Aleksandra 201, 238
Orwid Maria 50–52, 85, 141, 142, 218
Ossowska Danuta 90
Ostachowicz Igor 10
Ostałowska Lidia 205
Ostaszewski Robert 80
Owczarek Bogdan 131, 200
Owczarski Wojciech 101, 148, 277
Ozick Cynthia 23
- Pankowski Marian 5, 13, 20, 44–47, 54, 60, 75–77, 79, 81–85, 104, 129, 299
Papiński Robert 20
Pasi Izaak 82
- Pasikowski Władysław 24, 25
Paweł Apostoł 285
Paziński Piotr 12, 54, 55
Peiper Tadeusz 299, 303, 304
Peirce Charles Sanders 228
Perechodnik Calek 5, 60, 62, 64
Pessoa Fernando 199
Petelska Ewa 127
Petelski Czesław 127
Petit Philippe 143
Petryńska Magdalena 96
Piechota Marek 4
Piekarski Ireneusz 90, 181
Piirainen Elisabeth 232
Piotr Apostoł 285
Piwkowska Anna 221
Piwowski Krystian 10
Podniesińska Zofia 155
Pomorska Krystyna 21
Popowski Wacław Jan 215
Póltawska Wanda 120
Prokopiuk Jerzy 18
Próchniewicz Wojciech 15
Prus Bolesław 58, 68, 107, 204
Pruska Krystyna 57
Pruski Krzysztof 57
Przyłębski Andrzej 67
Przymuszała Beata 238, 239
Purvis Neal 109
- Queneau Raymond 130
- Rabizo-Birek Magdalena 18, 41
Radden Günter 16
Radnóti Miklós 27
Rakusa Monika 10, 54, 60
Rand Nicholas T. 69
Ray Billy 125
Regulska Justyna 163, 186, 200
Reinhart Artur 166
Rewers Ewa 149, 151, 152, 154, 158

- Reymont Władysław 43
 Riffaterre Michael 107
 Romaniuk Radosław 20
 Rorty Richard 214, 215
 Rosenberg Alan 238
 Rosenfeld Alvin H. 19, 22–24, 28, 49
 Ross Gary 125
 Roth Joseph 234, 282
 Rottenberg Anda 60, 67
 Różewicz Tadeusz 100, 101, 153, 154, 232
 Rudzka Zyta 9, 12, 41, 42
 Rumkowski Chaim 55, 176
 Rutkowski Krzysztof 298
 Rymkiewicz Jarosław Marek 35
- Sakowicz Krystyna 116
 Sapkowski Andrzej 6, 10, 13, 17, 21, 183–196
 Sawicka Anna 10
 Schlink Bernhard 23
 Schubert Franz 299
 Sebald Winfried G. 146, 147, 152, 153
 Segal Hanna 25
 Sem-Sandberg Steve 10, 60
 Sereny Gita 63
 Shallcross Bożena 21, 58, 59, 62
 Sieniewicz Mariusz 79, 80, 107
 Sienkiewicz Barbara 23
 Simmel Georg 67, 68, 71
 Singer Isaac B. 19
 Skucińska Anna 171, 231
 Sławiński Janusz 201, 238, 304
 Sobieraj Tomasz 239
 Sobolewska Elżbieta 26, 294
 Sochańska Bogusława 12
 Sołowianiuk Paulina 60
 Sołtysik Marek 9
 Sosnowski Andrzej 18
 Spiegelman Art 23, 77
 Spielberg Steven 167, 294
 Stangel Franz 63
- Stendhal 147
 Stern Tom 125
 Strykowski Julian 41, 98, 114, 179, 180, 262
 Styron William 23
 Suchańska Marta 238
 Szczepan Anna 54
 Szczერba Marcin 143
 Szczuka Kazimiera 44, 76, 173
 Szczypiorski Andrzej 39, 40
 Szechter Szymon 155
 Szekspir William 6, 68, 184, 185
 Szelburg-Zarembina Ewa 116, 117
 Szem Tow Israel Baal 268
 Szeremietiew Romuald 24
 Szewc Piotr 9, 11, 16, 35, 40, 41, 107, 112–116, 256
 Szmaglewska Seweryna 120
 Szwajca Krzysztof 52, 85, 141, 218
 Szwarz-Tulli Renata 234
 Szybowicz Eliza 18
 Szymanek Krzysztof 144, 229, 245
 Szymon Apostoł 285
- Śliwiński Piotr 230, 235, 271
 Świda-Zięba Hanna 291
 Świdorski Bronisław 19, 293
 Świetlicki Marcin 100, 101
- Tabakowska Elżbieta 171
 Temple Shirley 54
 Terlecki Władysław 153
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 300
 Tokarczuk Olga 7, 12, 13, 18, 35, 36, 40, 251–270, 277
 Tokarska-Bakir Joanna 25, 192, 241, 260, 261, 290
 Tokarski Ryszard 230
 Tomkiewicz Mina 98
 Torok Maria 68, 69
 Tozzi Verónica 226

- Traciewicz Kazimierz 98
 Tulli Magdalena 5, 7, 13–15, 19, 20, 23, 60, 68–71, 79, 80, 173, 215, 227, 229–247, 252, 256, 295, 303
 Turczyn Anna 96, 97, 163, 272
 Turczyn Ryszard 301
 Tuszyńska Agata 9, 13, 14, 53, 55, 60, 61, 67, 68
 Tyszczyk Andrzej 90, 181
- Ubertowska Aleksandra 22, 43, 44, 55, 95, 101, 104, 113, 148, 153, 154, 265, 300
 Ugniewska Joanna 65
 Umińska Bożena zob. Umińska-Keff Bożena
 Umińska-Keff Bożena 12, 43, 54, 55, 76, 77, 180, 220, 269, 280
 Uniłowski Krzysztof 29, 40–42, 183, 230, 234–236, 247, 274
 Urry John 151, 154
- Vennemann Kevin 10
 Verocchio Andrea del 205
- Wade Robert 109
 Warkocki Błażej 180
 Wasilewska Anna 65, 129
 Wat Aleksander 179, 298, 299
 Ważyk Adam 298
 Weil Simone 209, 219
 Wein Viola 9
 Weininger Otto 269, 280
 Werner Andrzej 22, 58, 122
 Węgrzyniak Anna 70, 235
 White Hayden 28, 135, 226, 238
 Wiedemann Adam 116
 Wierzejska Jagoda 299
 Wiesel Elie 28, 58, 98
 Wilczyński Marek 28
 Wildstein Bronisław 10
 Wilk Marcin 212
- Wilkomirski Benjamin 23
 Winnicott Donald W. 295
 Wiśniowska Halszka 49
 Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 43
 Witkowski Michał 70, 107
 Wittlin Józef 156
 Wojdowski Bogdan 11, 33, 48, 78, 114, 232
 Wolny-Hamkało Agnieszka 80
 Wójcik Maja 35
 Wroński Marcin 10
 Wróbel Józef 155
 Wygodzki Stanisław 153
 Wyschogrod Michael 28
- Zagajewski Adam 146
 Zajdorf Alfred 67
 Zakharii Roman 282, 285
 Zaleski Marek 40, 44, 47, 48, 78–80, 247, 274, 278, 280, 285, 287, 288, 291
 Zaremba Marcin 194
 Zeidler-Janiszewska Anna 35, 133, 149, 163, 206
 Zettinger Piotr 50
 Zieliński Jan 299
 Zieniewicz Andrzej 101
 Zięba Elżbieta 226
 Zięba Jan 226
 Ziębińska-Witek Alina 22, 27, 28, 200, 215
 Zimmerer Katarzyna 52, 141, 218
 Žižek Slavoj 203
- Żaboklicki Krzysztof 60, 65
 Żakiewicz Zbigniew 277
 Żółkoś Monika 202
 Żukowski Tomasz 27, 39, 99, 181, 187, 223, 238
 Żychliński Arkadiusz 135, 226
 Żywulska Krystyna 120, 153

Marta Cuber

Metonymies of extermination On the Polish prose between 1987 and 2012

Summary

The book discusses the relations of the modern Polish prose with the extermination of Jews. The author puts forward a hypothesis that the relations are only supposed as a worrying background of the events other than the Holocaust. She calls these types of relations a “metonymy of extermination” by which she understands both rhetoric linguistic solutions and broader semantic figures making it easier to present the “unpresentable”, namely echoes, chips and aberrations of Auschwitz.

The publication thoroughly discusses prose by Ewa Kuryluk, Magdalena Tulli, Olga Tokarczuk, Stefan Chwin, Paweł Huelle, Mikołaj Łoziński, Agnieszka Kłos, Janusz Głowacki and many other writers that took a standpoint on the role of the extermination in the modern culture, and Polish-Jewish relations between 1987 and 2012. Though their works (on this topic) are not a part of mainstream, but the off voice, the voice of “secondary” writers. The very book supplements a critical and literary literature on the topic being the first broad interpretation of a new prose created as an answer to publications by Jan Tomasz Gross and social excitement, sealed by films by Agnieszka Holland and Władysław Pasikowski. Thus, it contains remarks on the Polish movie, art and popculture.

Metonymies of extermination... is an attempt to discuss styles of disclosing and exposing extermination in the Polish prose after 1987, them being a language far from rhetoric and historiography. It is also an attempt to check if extermination can be a subject-matter of a critical and literary book.

Marta Cuber

Die Metonymien der Vernichtung Über die polnische Prosa in den Jahren 1987–2012

Zusammenfassung

In dem Buch wird das Verhältnis der gegenwärtigen Prosa zur Judenvernichtung besprochen. Die Verfasserin stellt die These auf, dass es meistens nur als ein besorgniserregender Hintergrund der vom Holocaust abweichenden Ereignisse angenommen wird. Solche Relation nennt sie „Metonymie der Vernichtung“ und versteht darunter sowohl rhetorische Sprachausdrücke, als auch semantische Figuren, welche die Darstellung dessen was „nicht darstellbar“ ist, also Nachhülle, Splitter und Aberrationen von Auschwitz möglich machen.

In der Publikation werden genau behandelt die Prosawerke von: Ewa Kuryluk, Magdalena Tulli, Olga Tokarczuk, Stefan Chwin, Paweł Huelle, Mikołaj Łoziński, Agnieszka Kłos, Janusz Głowacki und von vielen anderen Schriftstellern, die in dem Zeitraum 1987–2012 zur Vernichtung in der gegenwärtigen Kultur und zu polnisch-jüdischen Verhältnissen Stellung genommen haben und deren das genannte Thema betreffenden Werke nicht zum Mainstream gehören, sondern die Stimme aus dem Off sind. Das Buch gehört zu literaturkritischen Texten und ist erste so umfangreiche Erörterung der heutigen Prosa, die als Antwort auf die Publikationen von Jan Tomasz Gross und auf die, gesellschaftliche Aufregung auslösenden Filme von Agnieszka Holland und Władysław Pasikowski entstanden ist. Man findet hier also Bemerkungen über polnische Filme, Kunst und Popkultur.

In den *Metonymien der Vernichtung*... zeigt man verschiedene Methoden (mit Rhetorik oder Historiografie nichts zu tun habende Sprache) mit deren Hilfe die Vernichtung in der polnischen Prosa nach 1987 verborgen oder hervorgehoben wurde. Die Verfasserin wollte auch prüfen, ob die Vernichtung zum Thema eines literaturkritischen Buches werden kann.

Na okładce zamieszczono fotografię autorstwa Agnieszki Kłos

Redaktor
Agnieszka Plutecka

Projektant okładki i redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektorzy
Lidia Szumigala i Aleksandra Gaździcka

Łamanie
Alicja Załęcka

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2171-4

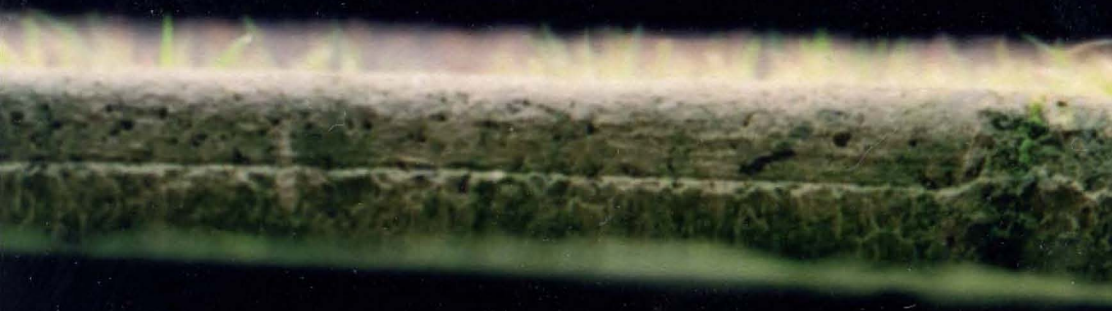
Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 19,75. Ark. wyd. 19,5. Papier offset.
kl. III, 90 g Cena 32 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c., M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Cena 32 zł
(+ VAT)



ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2171-4