

KATARZYNA BOJARSKA  
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

## HISTORIA ZAGŁADY I LITERATURA (NIE)PIĘKNA

„TWORKI” MARKA BIEŃCZYKA W KONTEKŚCIE KULTURY POSTTRAUMATYCZNEJ

Jestem tak bardzo martwy, że aż chodzę, czuję.  
Widzę, jak wszystko się układa  
w jeden wyraźny, doskonały kształt:  
ogród koncentracyjny<sup>1</sup>.

Dzisiejsza pamięć Holocaustu to już nie pamięć! Zanim przystąpię do zilustrowania tego paradoksalnego stwierdzenia przez ukazanie strategii literackiej Marka Bieńczyka zastosowanej w powieści *Tworki*, chciałabym omówić mechanizmy sterujące pamięcią i historią w powojennej kulturze polskiej. Jaki kontekst społeczny i polityczny odpowiedzialny jest za dzisiejszy stan pamięci i świadomości zbiorowej Polaków, która przejawia się nie tylko w życiu publicznym, ale i w rozmaitych formach twórczości? Jak przedstawia się język teoretyczny, który do polskiej krytyki literackiej i teorii reprezentacji Zagłady Żydów trafił z języków angielskiego, francuskiego czy niemieckiego? Wypadnie skupić się na specyfice nie tylko doświadczenia generacji obdarzonej „łaską późnego urodzenia”, ale również polskiego kontekstu jako takiego. Myślę tu o specyfice doświadczenia świadków, a zwłaszcza o problemie kultywowania mitu niewinności.

W wypadku pisarzy i artystów urodzonych po wojnie mamy do czynienia ze zjawiskiem, które zagraniczni badacze Holocaustu, a za nimi również i polscy, nazywają rozmaicie: Marianne Hirsch „postpamięcią [*postmemory*]”, James E. Young „pamięcią pamięci świadków” tworzącą „przeszłość zastępczą/pośrednią [*vicarious past*]”<sup>2</sup>, Nadine Fresco „pamięcią nieobecną [*absent memory*]” lub „dziurą w pamięci [*hole in memory*]”, a Henri Raczymow „pamięcią podziurawioną” czy też „pamięcią przestrzeloną [*mémoire trouée*]”. Wszystkie te nazwy odnoszą się wszelako do tego samego spostrzeżenia. Urodzeni po wojnie nie pamiętają samych wydarzeń, odtwarzają przeszłość z cudzych wspomnień, z narracji historycznych, powieści i utworów poetyckich, fotografii, filmów oraz świa-

<sup>1</sup> Tekst ten opublikowany został tylko na płycie zespołu Świetliki pt. *Ogród koncentracyjny (dwa dni później)*. Stanowi on drugą strofę wiersza *Przed wyborami*, którego strofa pierwsza znajduje się w tomie: M. Świetlicki, *Schizma*. Czarne 1999.

<sup>2</sup> J. E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven and London 2000, s. 2.

dectw zarejestrowanych na taśmach wideo. Nie usiłują więc przedstawiać wydarzeń, których sami nie doświadczyli, ale koncentrują się na swojej – w sposób konieczny zapośredniczonej – pamięci. Jak sądzi Geoffrey Hartman, „to pokolenie buduje własny, często egzotyczny świat, opisujący tę nieobecność, i pozwala wejrzeć w sztukę przekształceń”<sup>3</sup>. O ile pokolenie świadków naocznych próbowało pokonać traumę i dać wyraz swojej odzyskanej pamięci, o tyle „drugie” pokolenie wyraża traumę pamięci obracającej się w pustce i jest przez to, jak twierdzi Hartman, wrażliwsze na wszystko, co usiłuje tę pustkę wypełnić.

Postpamięć z samej swej definicji pozostaje procesem niedokończonym i efemerycznym. Marianne Hirsch definiuje ją jako bardzo szczególną formę pamięci, głównie z tego względu, że jej związek z obiektem i przedmiotem jest zapośredniczony nie przez wspomnienia, ale przez efekty pracy wyobraźni i kreacji artystycznej<sup>4</sup>. Nie znaczy to, rzecz jasna, że wszelka pamięć nie jest zapośredniczona, w przypadku świadków jest jednak bardziej bezpośrednio związana z przeszłością. Postpamięć charakteryzuje tych, którzy dorastali i dorastają w świecie zdominowanym przez narracje odnoszące się do czasu przed ich narodzeniem. Ich spóźnione narracje zdominowane są przez historie poprzednich pokoleń. Choć w wypowiedziach badaczy Holocaustu termin „postpamięć” odnosi się głównie do dzieci ocalonych z Zagłady, może on, jak sądzę, trafnie opisywać inne, podobne przypadki, a w kontekście polskim nabiera szczególnego znaczenia, jeśli wziąć pod uwagę swoiste „nawiedzenie” przestrzeni „niesamowitością” wydarzeń, jakie się w niej dokonały. Źródła polskiej postpamięci to, poza wymienionymi już wytworami kultury, także miejsca Zagłady, obozy, pomniki i muzea oraz prezentowane w nich materialne szczątki świata żydowskiego. A także liczne ślady, jakie Holocaust pozostawił po sobie chociażby w strukturze miast i miasteczek. Ta właśnie pamięć stała się w ostatnich latach przedmiotem różnych strategii artystycznych. Jest to pamięć zastępcza i przywłaszczona, pamięć nie na swoim miejscu.

Morze świadectw rozmaitego rodzaju, jakie wylało się po obu wojnach światowych, doprowadziło do opisanego przez Shoshanę Felman i Doriego Lauba kryzysu świadectwa, ale i do swoistego kryzysu odbioru<sup>5</sup>. Maria Janion zastanawia się nad kazusem książki Prima Leviego *Czy to jest człowiek?* Utwór ten, wydany w roku 1947, nie wzbudził niemal zainteresowania, podczas gdy wznowienie z 1985 roku było szeroko czytane i komentowane. Te 40 lat milczenia wymagają rzetelnego zbadania i objaśnienia, których nie zastąpią wywody o tym, że Holocaust tylko wówczas wynurzał się w pamięci amerykańskich Żydów, kiedy mógł być wykorzystany ideologicznie i politycznie<sup>6</sup>. W tym kontekście zjawisko postpamięci dałoby się wpisać w horyzont innej konstrukcji teoretyczno-psychoanalitycznej, jaką jest „kultura posttraumatyczna”. Uważa się tę kulturę za bezpośrednie następstwo heroicznej „kultury milczenia”, która zaczęła się gwałtownie rozwijać od końca lat osiemdziesiątych. Jak pisze Joanna Tokarska-Bakir, kultura

<sup>3</sup> G. H. Hartman, *Ciemność widoma*. Przeł. J. Kazik. „Literatura na Świecie” 2005, nr 9/10, s. 289–290.

<sup>4</sup> M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass., and London 1997, s. 22.

<sup>5</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York – London 1992.

<sup>6</sup> Zob. M. Janion, *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2001.

posttraumatyczna skupia się wokół centralnego urazu, zadawnionego i wypartego, który niespodziewanie powraca i poddaje rewizji aktualną rzeczywistość. Formacja ta „nie chce” wyleczenia, raczej spełnia się w obsesyjnym wpatrywaniu się w otwartą ranę. Uraz staje się jej fetyszem, maską „czegoś innego”, tajemnicą, której – sama nieświadoma – kultura ta nie potrafi inaczej zakomunikować.

Badacze Holocaustu tacy jak Dominick LaCapra, Frank Ankersmit, Eric L. Santner czy Ernst van Alphen podkreślają, że do analizowania traumy i kultury posttraumatycznej najlepszym narzędzi dostarcza psychoanaliza. W *History Beyond the Pleasure Principle* Santner<sup>7</sup> stosuje freudowskie teorie traumy do analizy filmowych przedstawień Holocaustu, Ankersmit, wprowadzając kategorie żałoby i melancholii, interpretuje muzeum Yad Vashem w Jerozolimie<sup>8</sup>, a van Alphen, korzystając z koncepcji przeniesienia – sztukę podejmującą temat Zagłady, m.in. *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery<sup>9</sup>. Dominick LaCapra poświęcił refleksjom nad kulturą posttraumatyczną, w której centrum umieścił Holocaust, trzy książki: *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma* (1994), *History and Memory after Auschwitz* (1998) oraz *Writing History, Writing Trauma* (2001). W znacznej części swoich analiz dostosował on freudowskie kategorie do interesującego go materiału i do potrzeb prowadzonych przez siebie badań oraz refleksji nad pisaniem historii.

Kluczowa dla autora *Writing History, Writing Trauma* wydaje się konieczność krytycznej pracy nad pamięcią oraz zdanie sobie sprawy z niewystarczalności konwencjonalnych form przedstawiania. Jednocześnie LaCapra pisze:

wiele spraw związanych z Holocaustem i innymi „katastrofami” historycznymi można zrekonstruować i pamiętać, trudność zaś polega na tym, aby nie trwać obsesyjnie przy urazie jako doświadczeniu niczym. Należy wypracować relację między pamięcią a rekonstrukcją, w której będą się one wzajemnie wzbogacać oraz krytycznie kwestionować i która będzie uwrażliwiała na zagadnienie urazu psychicznego<sup>10</sup>.

LaCapra jako jedne z centralnych kategorii wybiera dla swoich analiz freudowskie kategorie żałoby i melancholii – dwóch odmiennych reakcji na stratę<sup>11</sup>. Melancholia, pisze za Freudem, ma charakter ambiwalentny, jest zarazem warunkiem żałoby, jak i tym, co może proces żałoby zablokować; jest doświadczeniem izolującym, zamyka „ja” w lustrzanej intersubiektywności, w identyfikacji z utraconym obiektem. „Ja” pozostaje pod wpływem naładowanej fantazmatami przeszłości. Żałoba zaś jest formą przewycięzania wielkiej straty, tym, co może przeciwdziałać cyklowi melancholijno-maniakalnemu i pozwolić na rozpoznanie In-

<sup>7</sup> E. L. Santner, *History Beyond the Pleasure Principle*. W zb.: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Red. S. Friedlander. Cambridge, Mass. and London 1992.

<sup>8</sup> F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*. Przeł. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red., wstęp E. Domańska. Kraków 2004.

<sup>9</sup> E. van Alphen, *Zabawa w Holocaust*. Przeł. K. Bojarska. „Literatura na Świecie” 2004, nr 12.

<sup>10</sup> D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*. Przeł. M. Zapędowska. W zb.: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. Red. E. Domańska. Poznań 2002, s. 130.

<sup>11</sup> Zob. S. Freud, *Żałoba i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospieszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1991.

nego jako Innego oraz na rozwiązanie lub przynajmniej rozluźnienie narcystycznej identyfikacji. W żałobie możliwe jest rozpoznanie straty, jak również świadomość odróżnienia się od utraconego obiektu, a także pamięć i szacunek dla niego. Żałoba pozwala podmiotowi żyć dalej w stanie nieokaleczonym. Melancholia w przeciwieństwie do żałoby wywołuje rodzaj zawieszenia, stałej nerwicy „ja”, uporczywe poczucie winy moralnej.

Melancholia jest dla LaCapry formą rozgrywania w działaniu („*acting out*”) pamięć zaś – składnikiem przepracowania przeszłości („*working through*”). Choć w sposób otwarty dowartościowuje on przepracowanie jako proces, podczas którego dochodzi do uznania wypartych treści i uwolnienia się od przymusu powtarzania, to nie odrzuca rozegrania w działaniu, rozumianego jako proces, podczas którego dochodzi do powrotu tego, co wyparte<sup>12</sup>. Za Laplanche’em i Pontalisem – LaCapra podkreśla, że przepracowanie problemów w sensie całościowym wymaga uświadomienia sobie, iż w myśli i w życiu społecznym zawsze pozostaje „plama”, nieczystość czy resztki przeszłości. Sama przeszłość zaś nie daje się całkowicie wyeliminować ani zmienić w coś dobrego. Wiara, że mogłoby do tego dojść, jest niebezpieczna, podejrzanie utopijna, a nawet niszcząca<sup>13</sup>. W swoich tekstach dotyczących Zagłady LaCapra podkreśla, że jego celem jest skierowanie psychoanalizy w stronę etyczną i polityczną. Przepracowanie nie oznacza – i nie może oznaczać w tym kontekście – unikania, łagodzenia, zapominania przeszłości czy rozpuszczania jej w teraźniejszości. Ma ono być stawianiem czoła traumie i konfrontowaniem się z nią.

Choć w Polsce psychoanaliza nie jest szczególnie popularna jako terapia, bywa niekiedy wykorzystywana jako narzędzie interpretacyjne. Joanna Tokarska-Bakir w interesujący sposób odnosi koncepcję LaCapry do polskiej dyskusji wokół Jedwabnego:

Duchy przeszłości to nawiedzające nas wątki, które z powodu zakłóceń w porządku symbolicznym, braku rytuałów lub przypadków śmierci tak skrajnie transgresywnych i niepojętych, że trudnych lub wręcz niemożliwych do przebolecia w żałobie, bezpiecznie błakają się po naszym postraumatycznym świecie. Na dobrą sprawę nikt, żadna jednostka czy grupa, nie może rościć sobie do nich wyłączności. Jeśli nawiedzają one czyjś dom (naród, grupę), niepokoją wszystkich jego mieszkańców, nawet tych, którzy bywają w nim tylko przelotnie<sup>14</sup>.

Posługując się metaforą „nawiedzonego domu”, autorka wskazuje na takie miejsca w polskiej historii i pamięci zbiorowej, w których proces opłakiwania i przygotowania pochówku ofiarom nie stał się częścią przepracowania przeszłości. Treści traumatyczne nie uległy wyeliminowaniu, ale doprowadziły do głębokiego i niezwykle skomplikowanego społecznego uzależnienia. Jak pisze Maria Janion:

Musimy żyć w nadmiarze bólu, w poczuciu nieodwołalnej straty. Tu nie obowiązuje tradycja żałoby trwającej nie dłużej niż rok czy dwa lata. Ta żałoba nigdy nie może się skończyć. Jako postawa etyczna określa ona uniwersalną świadomość europejską. Polska, którą Hitler wyznaczył na obszar zbrodni, nie może się od tej żałoby uchylić. [...] Słowiański obrzęd Działów obcuje również i z tymi naszymi umarłymi<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Zob. J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996.

<sup>13</sup> LaCapra, *op. cit.*, s. 133.

<sup>14</sup> J. Tokarska-Bakir, *Rzeczy mgliste*. Sejny 2004, s. 98.

<sup>15</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Kraków 2006, s. 33–34.

Gdyby ta traumatyczna historia wydarzyła się tylko między Niemcami a Żydami, byłaby ona łatwiejsza do zniesienia. Przez to, że brali w niej udział Polacy – świadkowie, ofiary, a niekiedy oprawcy (pośredni i bezpośredni) – sprawa jest bardziej skomplikowana, szczególnie dla pokoleń powojennych. Wchodzą one w posiadanie dziedzictwa, które nie jest ani jednoznaczne, ani chwalebne, natomiast wymaga rozliczenia i oceny, również krytycznej. Aleksander Smolar w artykule z 1986 roku *Tabu i niewinność* pisał, że Holocaust nie wywołał szoku w świadomości zbiorowej Polaków:

Wydarzenia wojenne i bezpośrednio powojenne wzmocniły jeszcze poczucie obcości i wrogości. Okoliczności sprzyjały utrwaleniu antyżydowskich stereotypów. Doświadczenia wojny nie prowadziły do kompromitacji postaw antysemitycznych. W Polsce bowiem nie było żadnych związków między radykalnym nawet antysemityzmem narodowej prawicy a antysemityzmem niemieckim. Przeciwnie, doświadczenia wojenne i powojenne wzmacniały patriotyczną prądocność uczuć antyżydowskich<sup>16</sup>.

Smolar wskazuje na swoisty fenomen na skalę europejską: tylko w Polsce w czasie okupacji można było być jednocześnie antysemitą i walczyć przeciw Hitlerowi, odrzucając możliwość otwartej kolaboracji. To rozdwojenie przetrwało, czyniąc z polskiej kultury powojennej kulturę paradoksów, w której niewykluczone były postawy niekiedy całkowicie sprzeczne wewnętrznie.

Doświadczenie wojenne, o czym pisał m.in. Witold Gombrowicz w *Dzienniku*, charakteryzuje się swoistym „nieprzeżyciem wojny”:

Polak bowiem bynajmniej wojny nie doświadczył. Doświadczył jedynie tego, że wojny nie da się doświadczyć – mówię doświadczyć w pełni, wyczerpać – i tego, że wraz z pokojem powraca natychmiast inny wymiar, ten normalny<sup>17</sup>.

Trzeba przyznać, że rzeczywistość okupacyjna postawiła społeczeństwo polskie w sytuacji dramatycznej i obarczyła, nawet jeśli symboliczną i tylko częściową, to jednak swego rodzaju odpowiedzialnością za popełnioną zbrodnię ludobójstwa. W konsekwencji jako rodzaj reakcji obronnej wystąpiło przekonanie, że Zagłada dokonała się w próżni społecznej, wyłącznie między katami a ich ofiarami. Ale w rzeczywistości przestrzeń ta wypełniona była różnymi głębokimi i bardzo dramatycznymi treściami, które w sposób nieunikniony dotyczyły także Polaków<sup>18</sup>. W *Upiornej dekadzie* Jan Tomasz Gross podkreślał, że nie istnieją dwie historie wojny i okupacji – polska i żydowska; nie istnieją dwa rachunki ofiar, a negatywny obraz stosunków polsko-żydowskich nie dotyczy wyłącznie marginesów polskiego społeczeństwa. Autor dotknął w tej książce sprawy absolutnie kluczowej, a mianowicie tego, że „los żydowskich współobywateli tkwi w centrum doświadczenia okupacyjnego polskich mieszkańców każdej miejscowości” i że zadaniem ludzi urodzonych po wojnie i dorastających w atmosferze wyparcia i tajemnicy jest „złapać za połę bliskich nam ludzi z pokolenia rodziców i dziadków, by im zadać pytanie: Gdzie byłeś, co robiłeś, kiedy w twojej miejscowości mordowano Żydów?”<sup>19</sup> Wydaje się, że ta wiedza jest niezbędna do zrozumienia doświadczenia bycia świadkiem zbrodni, która – jak pisze Janion – umknęła uwa-

<sup>16</sup> A. Smolar, *Tabu i niewinność*. „Aneks” 1986, nr 41/42, s. 127.

<sup>17</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1997, s. 325–326.

<sup>18</sup> Zob. F. Tych, *Długi cień Zagłady. Szkice historyczne*. Warszawa 1999, s. 53.

<sup>19</sup> J. T. Gross, *Upiorna dekada*. Kraków 2001, s. 59–60.

dze większości Polaków. Ani fakt zagłady 10 procent ludności przedwojennej Polski, ani zniknięcie całej kultury nie prowokowały pytań i nie budziły niezgody, a następnie uległy zapomnieniu pod propagowaną przez wiele powojennych lat ideą państwa jednonarodowego<sup>20</sup>. Świadczą o tym badania, filmy dokumentalne, spisane relacje czy wspomnienia. Puste miejsce zostało szybko wypełnione w sensie dosłownym i przenośnym. Życie mogło toczyć się dalej.

Pojawiały się jednak i takie – z dzisiejszej perspektywy oczywiste – spostrzeżenia jak to, które w wywiadzie z Katarzyną Bielas poczynił Marian Pankowski opowiadając o swoim przyjeździe po wojnie do ojczyzny:

kiedy przyjechałem do Sanoka, mama mówi: „Idź, dziecko, do miasta, przejdź się sam, pooglądaj sobie”. Wracam, mama pyta: „No i jak miasto?” A ja: „Mamusiu, w ogóle nie ma Żydów w Sanoku!” To był naprawdę szok. Na rynku tylko dwa domy były nieżydowskie – kościół Franciszkanów i magistrat, wszystko inne to były sklepy żydowskie Weniga, Roznerki, Salika. Ja się z tymi ludźmi, z ich dziećmi znałem, przyjaźniłem, tak samo jak z wieloma Ukraińcami. I nagle ich w ogóle nie ma. Żydów sanockich było ok. 5 tysięcy, tylko dwóch żyje, jeden w Antwerpii, drugi w Izraelu<sup>21</sup>.

Pojawiała się też literatura.

Polska pamięć zbiorowa dotycząca Holocaustu przez dziesiątki lat trwała w stadium, które Bronisław Baczko nazywa „zimnym”. Wydawała się uśpiona czy po prostu nieobecna. W ostatniej dekadzie mamy jednak do czynienia ze swoistym przebudzeniem, z okresem nawet jeśli nie „gorącym”, to przynajmniej „ciepłym”. Pamięć Holocaustu za sprawą rozmaitych form wyrazu „wypływa na powierzchnię życia zbiorowego” i staje się, jak sądzę, istotnym wymiarem mentalności, tożsamości zbiorowej<sup>22</sup>. Świadczą o tym zarówno publikowane w dużej liczbie książki w języku polskim: wspomnienia, pamiętniki, historie rodzinne, powieści, tłumaczenia literatury obcej, jak filmy dokumentalne i artystyczne, wystawy, seminaria *etc.* Te zauważalne zmiany, owocujące dokonaniem badawczymi i pisarskimi, z jednej strony zbiegły się z politycznymi przeobrażeniami, z drugiej zaś – związane są z wejściem w dorosłość nowego pokolenia Polaków, urodzonych 10 i 20 lat po wojnie.

Na pytanie, dlaczego chcemy akurat dziś pamiętać o Holocaustcie, można by odpowiedzieć, że dlatego właśnie, iż szukamy kontaktu z tym, czego z różnych powodów sami nie przeżyliśmy świadomie i tak, jak na to zasługiwało, a co jednak zapadło w nas na tyle, że teraz wszystko inne siłą rzeczy z tego wyrasta<sup>23</sup>. Podejmujemy zatem próby opisu zabiegów deformujących i kaleczących pamięć w perspektywie zarówno indywidualnej, jak zbiorowej. Sztuka jest tym medium,

<sup>20</sup> M. J a n i o n, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 164. Historyk F. Tych zwraca uwagę na to, jak głębokie i negatywne ślady w świadomości zbiorowej Polaków pozostawiła propagandowa teza z czasów PRL, że Polska stała się po drugiej wojnie światowej państwem „nareszcie” jednonarodowym. Nie dyskutowano o przyczynach tej nowej sytuacji Polski ani na łamach podręczników szkolnych, ani w innych nośnikach świadomości historycznej. Nie poruszano kwestii ceny, za jaką tę monoetniczność osiągnięto. Zagłada Żydów była jednym z przemilczeń, obok niej dramat wygnanych Niemców i Ukraińców.

<sup>21</sup> K. B i e l a s, M. P a n k o w s k i, *Żegnaj, Manius, żegnaj*. „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Duży Format” 2006, nr z 24 IV; zob. też <http://serwisy.gazeta.pl/df/1,34471,3298226.html>.

<sup>22</sup> B. B a c z k o, *Wymowa społeczna. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*. Przeł. M. K o w a l s k a. Warszawa 1994, s. 201.

<sup>23</sup> Zob. T o k a r s k a - B a k i r, *op. cit.*, s. 24.

przez które wydobywamy „tamte” doświadczenia z niepamięci i przez które odnosimy się krytycznie do zabiegów przemilczania – obnażamy je i kompromitujemy. Pamięć o Zagładzie, która wyłania się z tak pojętej sztuki, zmienia sens pamiętania. Jak pisze Marek Zaleski:

moralny obowiązek przechowywania pamięci o Holocauście jest tyleż posługą oddaną umarłym, co i przysługą oddaną tym, którzy się jeszcze nie urodzili. Przypomina o czymś, czego tutaj w Polsce skłonni jesteśmy nie pamiętać. Odwołuje się do uniwersalnej, zakodowanej w tradycji biblijnej, żywej w judaizmie i w tradycji chrześcijańskiej, świadomości wspólnoty żywych i umarłych. Służy językowi, w którym staje się możliwe współczujące przeżywanie tamtej śmierci, takie przeżywanie, które włącza pozostałych w świat opowieści<sup>24</sup>.

Tę opowieść właśnie snuje autor *Tworek*.

O ile twórcy pokolenia wojennego zajmujący się Holocaustem musieli zmierzyć się z „zapisywaniem pamięci”, o tyle ci, którzy decydują się podjąć temat Zagłady, choć nie należy ona do ich bezpośredniego doświadczenia, zmagają się nie tylko z problemem znalezienia właściwej konwencji literackiej, ale przede wszystkim z wskazaniem dla swojej twórczości odpowiedniego kontekstu literackiego (czy szerzej – artystycznego), wobec którego zostaną sklasyfikowani jako kontynuatorzy lub adwersarze. W odniesieniu do wojennego pokolenia twórców literatury prawdziwe wydaje się stwierdzenie, że powiodło się tym, którzy poszukiwali konwencji dla ujęcia tego, co zapamiętali, a nie tym, którzy istniejącym konwencjom się poddali. Interesujący są dla mnie nadal ci autorzy, którzy dla pamięci o Holocauście czy o innych wielkich wydarzeniach historycznych usiłują znaleźć nową formę, nie zaś ci, którzy nie znane dotąd, nieporównywalne doświadczenie włączali w utarte schematy literackie.

Wyjściowa sytuacja drugiego pokolenia jest z gruntu inna. Holocaust nie chce zniknąć, a pamięć o nim nie poddaje się wytłumieniu. W tekstach autorów owego pokolenia otrzymuje on swoje nowe, inne życie. Bazą dla pisania o Zagładzie nie jest własne, rzeczywiste doświadczenie i jego pamięć, ale świat tekstów kultury, które o tym – zawsze cudzym – doświadczeniu traktują. Mam tu na myśli zarówno literaturę piękną i wspomnieniową, jak zdjęcia związane z owym wydarzeniem, pomniki, filmy dokumentalne i artystyczne, *etc.* Problem twórczości drugiego pokolenia dotyczy nie tego, jak utrwaląc wszystko to, co się w pamięci zachowało, lecz jak poradzić sobie z pamięcią, która nie jest nigdy pamięcią o bezpośrednich wydarzeniach, ale o opowieściach o nich.

Marek Bieńczyk jawi się w tym świetle jako autor, lecz również jako historyk literatury, świadom wcześniejszych aktów obnażania nieadekwatności języka literackiego wobec opisywanego świata, świadom niewystarczalności słownika i wzorów narracyjnych, które usiłowały dokonać werbalizacji nowych doświadczeń historycznych i egzystencjalnych<sup>25</sup>. W polu historii i historiografii postawa taka przejawia się w zerwaniu z tym, co dawniej było oczywistością, a więc przede wszystkim z linearnością narracji jako struktury homologicznej wobec linearnego procesu dziejowego. Historia objawiająca się jako superfabula, którą stopniowo w czasie rozwijał duch dziejów, utraciła prawomocność<sup>26</sup>. Zerwanie to Gianni Vattimo

<sup>24</sup> M. Zaleski, *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 151–152.

<sup>25</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>26</sup> Zob. L. Burska, *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*. Warszawa 1998, s. 7.

widzi jako odejście od nowoczesności – epoki prawomocności metafizyczno-historycznej – i przejście do ponowoczesności, która bezpośrednio podaje w wątpliwość ten sposób uprawomocnienia<sup>27</sup>. Charakterystyczne dla ponowoczesności będzie zatem oddanie głosu wariantowej, fragmentarycznej i subiektywnej narracji, podatnej na działanie przypadku i wybiórczy charakter pamięci.

W tym kontekście *Tworki* Bieńczyka zasługują na uwagę z kilku powodów. Po pierwsze, powieść ta jest przykładem strategii literackiej, która wyciąga niebnaalne wnioski ze swojego usytuowania nie tylko wobec historii, ale także wobec historii i teorii literatury. Po drugie, jest ona w polskiej tradycji literackiej jedną z opowieści „zbuntowanych” przeciw stereotypom konwencjonalnych intryg narracyjnych i kanonicznym wzorów świadomości narodowej<sup>28</sup>; w przeciwieństwie do tamtych posługuje się nowatorskim i idiomatycznym językiem powieściowym. Po trzecie, *Tworki* są opowieścią wielopoziomową, która odsyła do kontekstu filozoficznego, nieczęsto wykorzystywanego w polskiej literaturze współczesnej; w dodatku stawia znaczny opór i sprawia nie lada trudność interpretatorom. Postaram się przyjrzeć tej powieści na kilku poziomach: językowym, konstrukcyjnym (ze szczególnym uwzględnieniem funkcji narratora) – w odniesieniu do takich kwestii jak pamięć czy żałoba, wreszcie spróbuję zdefiniować i opisać wyjątkowość potraktowania sprawy Holocaustu i jego reprezentacji.

*Tworki* uznane zostały przez część krytyki za powieść trudną, nużącą i „intelektualną”, która swoim niezrozumiałym językiem zaciemnia sam przekaz. Interpretatorzy często odsyłali czytelników do rozmaitych zewnętrznych dyskursów oraz intertekstualnych odniesień<sup>29</sup>. Tymczasem wydaje się, że kluczowe w *Tworkach* są właśnie sama opowieść i pamięć oraz próba odtworzenia nieistniejącego świata z nędznych resztek, jakie po nim zostały<sup>30</sup>. O motywach powstania opowieści czytelnik dowiaduje się od narratorskiego „ja”, które w pierwszych zdaniach *Tworek* mówi z perspektywy „po wszystkim” o pożegnalnym liście od dziewczyny (kobiety) podpisanej inicjałem S. Treści listu narrator ustępuje miejsca w toku wywodu i pozwala jej powołać do życia opowieść. List staje się początkiem i końcem historii, którą narrator uzasadnia następująco:

Przychodzę więc nawoływany, przesyłkę odbieram, własnym podpisem ten nieproszony, nieadresowany dar na tyłu stronach kwituję i wołam was, bo może i z was ktoś przyjdzie, ktoś przybędzie na stałe do mojej ławeczki, wołam, tak, przyjedźcie najlepiej wszyscy w dowolnym czasie, który będzie się stawał, przyjedźcie ze wszechstron jakąkolwiek kolejką od rana do wieczora i czytajcie, czytajcie, proszę, i święćcie imię wasze, i pokwitujcie [...], sygnujcie na nowo, potwierdźcie, pokwitujcie, podpiszcie kiedyś odbiór, dorzućcie wy wszyscy dziś niby imienni, swoje *post*, *postscriptum*. [B 194]<sup>31</sup>

Ten pozornie niejednoznaczny list, mogący zapowiadać równocześnie histo-

<sup>27</sup> G. Vattimo, *Ponowoczesność i kres historii*. Przeł. B. Stelmaszczyk. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1998.

<sup>28</sup> Zob. Burska, *op. cit.*, s. 19.

<sup>29</sup> Dopiero po napisaniu tej rozprawy zapoznałam się z książką A. Ubertowskiej *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu* (Kraków 2007), dlatego też pozwałam sobie zamieścić krótką polemikę z zawartą w niej interpretacją *Tworek* w *Postscriptum* do niniejszego tekstu.

<sup>30</sup> Zob. M. Wolny, *Rozmowa z Markiem Bieńczykiem*. „Polityka” 2000, nr 5.

<sup>31</sup> Skrótem B odsyłam do wyd.: M. Bieńczyk, *Tworki*. Warszawa 1999. Liczby po skrócie wskazują stronie.

rię miłości i historię śmierci, a w szerszym planie historię Zagłady, postrzegany jest przez narratora jako wezwanie i dar<sup>32</sup>. List napędza, a właściwie powołuje do życia nie tylko pamięć, ale i opowieść, materię tekstową. Z tekstu (listu) rodzi się inny tekst (powieść) – i oto mamy genezę jak najbardziej post-Zagładową, dokument specyficznej postpamięci. List jest śladem świata, który istniał i który, jak sugeruje narrator, domaga się od niego odtworzenia. Wraz z takim literackim uzasadnieniem pojawia się pytanie, a właściwie szereg pytań, z którymi należy się zmierzyć. Co sprawia, że tragedia sprzed 50 z górą lat nie przeminęła? Dlaczego pisarz urodzony ponad 10 lat po zakończeniu wojny czuje się wezwany do opowiedzenia jednej z jej historii? I wreszcie – co sprawia, że mimo upływu czasu rany nie chcą się zabiżnić, a umarli odejść? Odpowiedź, jakiej udziela Bieńczyk, brzmi tak: to istnienie podobnych listów i innych śladów wzywa do ciągłego odtwarzania. Samo owo istnienie czyni nas, mieszkańców ziem, na których miała miejsce ta tragedia i na których zostały one napisane, ich mimowolnymi adresatami. Historie zamknięte w podobnych listach, fotografiach, opustoszałych placach, wykarczowanych kirkutach i kamienicach zasiedlonych przez nowych mieszkańców nawiedzają rzeczywistość i domagają się odpowiedzi<sup>33</sup>.

Narrator *Tworek*, co charakterystyczne dla narratorów innych tekstów „drugiego pokolenia”, jak choćby *Myszy* Art'a Spiegelmana<sup>34</sup>, opowiada równoległe dwie historie. Perypetie młodych Polaków (i Żydów) zatrudnionych jako księgowi w Zakładzie dla Psychicznicy i Nerwowo Chorych w Tworkach – oraz ich przyjaciół – podczas drugiej wojny światowej i perypetie piszącego, odtwarzającego ich historię mężczyzny, żyjącego w końcu XX wieku. O rozdwojeniu tym w *Tworkach* świadczy dobitnie język narracji diametralnie różniący się od języka, jakim mówią bohaterowie. Język młodych ludzi z czasów wojny (pełen rymowanek, piosenek, rytmu, spontaniczności) zderzony zostaje z językiem powstałym ze współczesnego doświadczenia mowy (anglicyzmy, wulgaryzmy, zdystansowanie, eliptyczność). Opowieść, podobnie jak w *Myszy*, rozwija się w dwóch płaszczyznach czasowych: retrospektywnie jest to opowieść o perypetiach młodych ludzi, której głównymi bohaterami są Jurek i Sonia, a w porządku narracji ramowej – opowieść o próbie odtworzenia takiej historii, wypełniana niekiedy przez jej autora dygresjami, żartami, bezpośrednimi zwrotami do czytelnika, narzekaniami i postękiwaniami rodem z powieści Laurence'a Sterne'a czy Denisa Diderota. Jest więc narrator – pisarz posługujący się „komputerem z polską czcionką” – bohaterem *Tworek*, ulokowanym jednakże na innej płaszczyźnie niż młodzi księgowi. Jego postawę, a w tym wypadku, jak sądzę, można powiedzieć, że i postawę autora, podsumowuje fragment powieści, w którym mamy do czynienia ze swoistą międzyrozdziałową przerzutnią. Rozdział ósmy

<sup>32</sup> Połączenie w powieści Bieńczyka dwóch dyskursów, miłości i śmierci, odsyła do *Fragmentów dyskursu miłosnego* R. Barthes'a (Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999), w którym to studium, w rozdziale zatytułowanym *Katastrofa*, Barthes, za B. Bettelheimem, porównuje kryzys, jaki odczuwa osoba zakochana, doświadczająca swojego położenia jako całkowitego impasu prowadzącego do zagłady, z doświadczeniem tzw. sytuacji granicznej, będącej udziałem więźniów obozów koncentracyjnych, w tym wypadku Dachau. Pozostawiam tę uwagę jedynie na marginesie, ponieważ nie jest ona kluczowa dla wyводу, a jej rozwinięcie wymagałoby wyvodu osobnego.

<sup>33</sup> Taka strategia artystyczna występuje w znacznej części sztuki zachodnioeuropejskiej, najlepszym i najbardziej konsekwentnym bodaj jej przykładem w polu sztuk wizualnych jest twórczość francuskiego artysty Ch. Boltanskiego.

<sup>34</sup> Zob. A. Spiegelman, *Mysz*. Przeł. P. Bikont. Kraków 2001.

kończy opowiadany przez jednego z bohaterów urwany dowcip, w którym Polak i Niemiec spotykają się w piekle, a kolejny rozdział otwiera odnarratorska meta-uwaga: „Kto wraz z diabłem wyszedł z piekiel, odpowie historia, ale nie zajmujemy się długim trwaniem” (B 81). W tym miejscu autor w sposób dosadny ustanawia przedmiot swojej opowieści, materię swojej pisarskiej pracy.

Bohaterami historii „rekonstruowanej” w *Tworkach* są Jurek, Olek, Marcel, Sonia i Janka, którzy przeżywają wzajemne fascynacje i rozczarowania, gry miłosne, rodzinne dramaty i wreszcie tragiczne zniknięcia i niewytlumaczalne śmierci przyjaciół. Większość tych perypetii rozgrywa się w idyllicznej scenerii parku szpitalnego, w świecie, który odwzorowuje rzeczywistość, z jednej strony, z przygodowej powieści dla młodzieży, z drugiej zaś – z sentymentalno-nastrojowej rokokowej sielanki<sup>35</sup>. Jest to jednak echo dalekie i ze współczesnej perspektywy niepokojące. Po pierwsze bowiem mamy tu liczne odesłania do toposu idylliczności (co obszernie analizuje w swoim tekście zatytułowanym *Jedyna instancja. O „Tworkach” Marka Bieńczyka* Marek Zaleski), po drugie zaś – tworkowski krajobraz wypełniają obrazy i ślady, które, choć w sposób niejednoznaczny i nie wprost, odsyłają do motywu obozu koncentracyjnego. Owe ślady Zagłady to nie tylko pasia-ste pidżamy pacjentów, barak z dymiącymi kominami, który Jurek mija w drodze do pracy, przejeżdżające pociągi i oznaczone literami szpitalne pawilony, ale także odarte niejako ze swojego metaforycznego sensu wyrażenie tak często używane przez bohaterów w odniesieniu do miejsca ich pracy: „u Pana Boga za piecem”, gdzie słowo „piec” brzmi niezwykle złowrogo. Cała materia tworkowskiej rzeczywistości, a co za tym idzie, i materia tekstu usiane są takimi znakami, które w czasach przed Auschwitz zupełnie nie miały dwuznacznego charakteru, tak jak zresztą nie mają go dla młodych bohaterów. Rzeczywistość – widziana oczami narratora, a więc także czytelnika – podobnie jak język pęcznieje od wieloznaczności. Tworkowski park, tak jak jawi się on w świadomości narratora, ale i naszej, tj. czytelników, to oksymoroniczny „ogród koncentracyjny” z wiersza Marcina Świetlickiego, to świat pozbawiony jednowymiarowego charakteru<sup>36</sup>.

Obok młodych buchalterów w tworkowskim parku przechadzają się pacjenci szpitala, „pidżamy”, noszący imiona lub antyimiona nawiązujące do wielkich postaci kultury europejskiej: Antyplaton, Goethe, Schiller, Rubens, Bismarck, Kleopatry czy Wolter. Imiona te, choć własne, w powieściowej materii Bieńczyka pogubiły swoje desygnaty: z jednej strony, oznaczają wariatów cierpiących na urojenia i rozdwojenia jaźni, z drugiej zaś – odsyłają do ogromnego dziedzictwa kultury zachodniej, której siła, jak zdaje się sugerować poprzez to zderzenie narrator, jest nienormalna, tępa i głupia w obliczu dziejącej się Zagłady. Ten ironiczny autorski zabieg „włączenia” w świat przedstawiony powieści „dziedzictwa kultury zachodniej” można rozumieć na wiele sposobów. Jeden z nich odsyła do rozważań Theodora Adorna, który w *Dialektyce negatywnej* pisał m.in.: „Fakt, że mogło to [tj. Zagłada] się wydarzyć pośród całej tradycji filozofii, sztuki i oświeconych nauk, mówi więcej niż tylko to, że ta tradycja, ów duch nie potrafi opanować ludźmi i zmienić ich”<sup>37</sup>. Innym sposobem byłoby skojarzenie tego zabiegu z dziełem

<sup>35</sup> Zob. M. Zaleski, *Jedyna instancja. O „Tworkach” Marka Bieńczyka*. W zb.: *Narracja i tożsamość*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004.

<sup>36</sup> Zob. przypis 1.

<sup>37</sup> Th. Adorno, *Dialektyka negatywna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1982, s. 509.

o zgoła odmiennym charakterze: opisy przechadzek i gier pacjentów Tworek przywodzą na myśl komentarz z offu w jednym z prześmiewczych skeczy grupy Monty Pythona, w którym drużyna greckich filozofów gra na boisku przeciwko niemieckim. Podobnych zabiegów autorskich w *Tworkach* jest mnóstwo. Powieść prowokuje do szukania kontekstów, a jednocześnie nieustannie myli tropy, miesza wysokie z niskim, tragiczne z komicznym.

Żydowskie postaci *Tworek*, Sonia, Janka, Marcel i jego żona Anna, nigdy nie zostają wprost nazwane Żydami, ani przez narratora, ani przez innych bohaterów. Wokół tych postaci pojawiają się jednak znaki, podobne do tych, które występowały w krajobrazie Tworek, w rozmowach padają sformułowania szyfrujące prawdziwą tożsamość tych osób i nadające ich sytuacji grozę, która staje się czytelna dopiero, kiedy uświadomimy sobie, kto i z jakiej perspektywy opowiada tę historię. Anna i Marcel Brochwiczowie (zmienione nazwisko) wspominają, że powinni byli wyjechać z Polski przed wojną; jedną z rozmów Jurka z Marcelem narrator kwituje: „Boże – pomyślał jeden, Jahwe – pomyślał drugi”, pada też stwierdzenie Marcela, że to, co skrywają jego spodnie, znane jest tylko Bogu (Pan Bóg jeden wie), oraz wyznanie o zmienionym nazwisku. Kiedy w powieści pojawia się Janka, narrator przedstawia ją następująco: „gubi się w stolicy i poci się, i lśni w słońcu jak winogrona i zielone oliwki na Campo di Fiori” (B 77). A opis jej warszawskich perypetii wskazuje na to, że – podobnie jak Marcel i jego żona, a później także Sonia – jest szantażowana przez szmalcowników: spotyka się z kimś potajemnie, coś przekazuje, płaci w kawiarni za dwóch obcych mężczyzn, którzy przysiedli się do jej stolika, i jest jeszcze Pani Aniela, „która, co prawda, chętnie bierze, ale też daje”. Odwołanie do wiersza Czesława Miłosza<sup>38</sup>, a także do sytuacji i rozmów stanowiących niemal toposy literatury i filmów o Zagładzie, jest sposobem narratora na mówienie o Holocauście nie bezpośrednio, językiem, który bardziej odwołuje się do pewnych obrazów, niż coś nazywa wprost. Pamiętajmy, że „drugie pokolenie” zaczyna pisać wówczas, gdy mówienie i pisanie o Zagładzie dysponuje już własnym słownikiem. Wątpliwości artystyczne nie ograniczają się zatem do wyboru określonej literackiej formy, lecz sięgają poziomu poszczególnych słów. Widać to w skrupulatnie przemyślanej semantycznej konstrukcji powieści Bieńczyka.

Bycie Żydem w *Tworkach* kryptonimowane jest określeniem „bycie z Berdyczowa”. Słowo „żyd” pojawia się w powieści tylko raz, w całkowicie odmiennym kontekście: „Olek zrobił żyda na pół strony w Jurkowym kajecie, kalając na wieczność piękną i czystą kaligrafię Jurka i zamazując cokolwiek porządek lekcyjny” (B 66–67). Ten kleks, pisze dalej narrator, był „czarny, rozległy jak tęsknota”. Z jednej więc strony, mamy tu do czynienia z wyrazem przynależnym do innego niż narratorski porządku, do słownika Fredry czy Mickiewicza, z drugiej – jest to wyraz w kontekście interesującej narratora historii najcięższy i najbardziej obciążony. Napięcie, jakie buduje się tu pomiędzy żydem, kleksem, tęsknotą, skalaniem kaligrafii, zburzeniem porządku a normalnością i czystością pisma, może stanowić w narratorskim wątku alegorię skandalu inności, która zakłóca porządek i wy-

<sup>38</sup> *Campo di Fiori* Miłosza to utwór napisany w Wielkanoc 1943 podczas powstania w getcie warszawskim. Poeta zderza obraz rzymskiego placu, na którym spłonął na stosie Giordano Bruno i na którym odbywa się targ, gdzie przechadzają się sprzedawcy oliwek, winogron i cytryn, z obrazem karuzeli na placu Krasińskich, na której kręcili się Polacy, gdy za murem tuż obok płonęli powstańcy w getcie.

stawia go na próbę. Realna sytuacja inności, naznaczenia, zostaje tu przeniesiona na płaszczyznę pisma i tam znajduje swoje odzwierciedlenie. Po raz kolejny pozornie niewinna anegdota zyskuje dodatkową, obciążoną wymowę. Wydaje się, że Bieńczyk prowadzi z czytelnikiem swoistą grę: wydobywa wieloznaczność słów, odbiera im codzienne sensy i zaciemnia rozumienie. Sprawia, że język, choć pozornie znajomy, staje się podejrzany, obcy, zawsze niemal obarczony podwójnym dnem. Podobnie jak sama opowieść w takich scenach jak ta, kiedy to ubrane jedynie w halki Janka i Sonia, wyznając sobie – niesłyszalną dla narratora – tajemnicę w małym tworkowskim pokoiku, padają sobie z płaczem w ramiona. A tajemnica może dotyczyć (może, bo tak wynikałoby z toku narracji) zarówno miłości, jak i śmierci, o których splocie była już tu mowa.

Im bardziej rozwija się historia powieściowych bohaterów, im więcej gromadzi się znaków wskazujących na zbliżającą się kulminacyjną tragedię, którą w *Tworzech* jest samobójcza (oddanie się w ręce Gestapo) śmierć Soni, tym język narratora staje się bardziej dziwaczny, nerwowy, wrywa się niejako spod kontroli. Pojawiają się porównania głupawe i jakby „z innej bajki”, a sam narrator pozwala sobie na wtręty w stylu obszernych rozważań nad licytowaniem szlemika w bez atutu podczas gry bohaterów w brydża. W scenie spotkania Marcela z żoną, na krótko przed udaniem się do Hotelu Polskiego, bohaterowie mówią do siebie „na melodię Laury i Filona”. Narrator każe im podczas podejmowania życiowej (w dosłownym znaczeniu) decyzji śpiewać: „Twoje ciche słowa bardzo pięknie brzmią. / Twoje usta pragną, a twe oczy lśnią. / Rzecz jednakże w tym, moja żono, jest, / że zamiast szwajcarii czeka raczej piec” (B 124). Tragiczność i absurdalność losu tej pary, zdaje się mówić autor, przerastają możliwości tradycyjnych konwencji opowiadania. Nie tylko bowiem ludzkie reakcje nie są w stanie sprostać niepojętej grozie podobnych sytuacji, ale nawet rozpacz czy milczenie okazują się zupełnie chybione. Śmieszny język banalnie rymowanej piosenki z refrenem, wyrażający marzenia o „szwajcarii, gdzie schną łzy”, wraz z jego totalną nieadekwatnością do powagi chwili stanowią dla Bieńczyka obronę przed tragicznością. Sięgając po najbardziej uschematyzowane i niestosowne konwencje, w tym po konwencję powieści młodzieżowej czy awanturkowej, a także po melodramat, wodewil czy musical, oraz stosując znane chwytły, konwencjonalne symbole, zużyte figury, takie jak dom szaleńców, kawalerowie i panny, matka żegnająca syna-powstańca czy dobry Niemiec (Honette) – Bieńczyk stwarza rzeczywistość tekstową przesyconą sztucznością i „literackością” i czerpie z tej rzeczywistości siłę swojej opowieści. W sposób interesujący podsumowuje owe cechy *Tworek* Marek Zaleski:

Im bardziej opowieść zdawać będzie sprawę ze swej niemożności, nieudolności na granicy niestosowności w swej próbie sprostania doświadczeniu [bohaterów] jako części tamtego doświadczenia, tym będzie uczciwsza. Im bardziej będzie sztuczna, im bardziej nie na miejscu („tamym” miejscu), tym bardziej będzie afirmować świat wartości, którego jako opowieść opuścić nie chce, i któremu chce pozostawać wierna<sup>39</sup>.

Ta strategia narracyjnej gry osiąga swoje kulminacje w sytuacjach najbardziej dramatycznych, takich jak znalezienie przez bohaterów powieszanej na drzewie Soni. Narrator spostrzega wówczas: „Niebo gwiazdzone nad Sonią, stara sukienka na Soni” (B 169). Tę ironiczną parafrazę imperatywu Kantowskiego, ten „niesto-

<sup>39</sup> Zaleski, *Jedyna instancja*, s. 289.

sowny” żart można rozumieć jako obnażenie beziły fundamentu etyki, w którym prawo moralne zastąpione zostaje starą sukienką. A stąd już tylko krok do krytyki paradygmatu oświeceniowego oraz oświeceniowej narracji z jej optymistyczną wiarą w ludzki rozum.

Innym przykładem jest wiersz, jaki Jurek naciskany przez Antyplatona usiłuje ułożyć po śmierci Soni, a właściwie pierwszy rym. Ci dwaj bohaterowie, których można potraktować jako *porte-parole* autora, zmagają się z wydobyciem opowieści o Soni z milczenia, z powołaniem jej na nowo do życia, tym razem w literaturze. „Trzeba zacząć od początku” – stwierdza Antyplaton. – „Trzeba by jakiś rym do Sonia” (B 181). Rym, jedyny, na jaki stać chłopaka, rozkochanego w lirycie i rymowaniu, to: „Panna Sonia – Trąbę ma i uszy słonია” (B 183). Owa długa rozmowa bohaterów, której fragment tu przytoczyłam, to ich słowne pojedynkowanie się, to nic innego jak ukazanie w sposób groteskowy dylematu, przed którym stają piszący w obliczu niewyraźnego, w obliczu śmierci. Podkreślane przez Antyplatona „trzeba” jest odrzuceniem milczenia, które, pozostawione samo sobie, staje się przestrzenią zapomnienia, odmową pamiętania, a owo „Trzeba [...] rym” to poczucie imperatywu artystycznego, który, choć skazany na kalectwo i nieudolność, jest spełnieniem powinności wobec innego człowieka. Oto jak Zaleski definiuje tę konieczność:

I tak trzeba: świat bez rymu staje się światem bez sensu, świat bez powtórzeń staje się światem pozbawionym ciągłości, bez poszanowania dla konwencji zamienia się w chaos: świat bez opowieści przestaje być naszym światem<sup>40</sup>.

Niemal nie do odparcia jest analogia języka, jaki dla swojej powieści o Zagładzie wybiera Bieńczyk, do języka, jaki do polskiej literatury wprowadził Miron Białoszewski. Szczególnie na miejscu w wypadku *Tworek* wydaje się przywołanie kontekstu *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, w którym przerażająca wojenna rzeczywistość, przynosząca śmierć i tragedię, oddana została językiem dziecięcym, potocznym, mówionym, niejako nie dorastającym do powagi sytuacji. Narratorzy tak *Pamiętnika*, jak i *Tworek*, zarówno poprzez swój język, jak i poprzez konwencję opowiadania znajdują się jakby na drugim biegunie powagi. Choć ich postawę charakteryzuje swoista swoboda, spontaniczność czy wręcz gawędziarstwo, to jest to postawa przyjęta całkowicie wbrew doświadczeniu i refleksji dostarczonym przez „dorosłą” świadomość, postawa, której wybór jest manifestacją artystyczną<sup>41</sup>.

Rozwijające się wypadki, ich absurdalność i niezrozumiałość naznaczają Jurka, który od nadmiaru tej tragedii „wariuje”, „traci rozum”. Po tym, jak Janka w Lany Poniedziałek wyznaje mu, że nie tylko Sonia, ale również ona sama jest „z Berdyczowa”, że nie zna wielkanocnych mazurków ani zwyczaju oblewania wodą, bohater skacze po pokoju, krzyczy, śmieje się i płacze, turla się po podłodze i podskakuje, płacze mu się język. Reaguje całkowicie niestosownie, wygłupiając się i nawet do tej sytuacji dobierając rymowanki. Język Jurka zaraża się absurdem,

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 288.

<sup>41</sup> Zob. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974. Zob. też K. Chmielewska, *Kłeska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoo*. W zb.: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*. Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005.

staje się, podobnie jak rzeczywistość, bezsensowny czy wręcz chory. Jurek wszędzie widzi Tworki, cały świat wydaje mu się domem wariatów. Co więcej, już nie tylko poszczególne zdarzenia, ale sami jego przyjaciele wydają się nagle obcy, inni, niezrozumiali. Wątek ten w powieści Bieńczyka, choć nie wyeksponowany, jest, jak sądzę, niezwykle ważny, a zarazem dość rzadki w rozmyślaniach nad polską duchowością. Można go, w pewnym uproszczeniu, nazwać traumą utraty takich samych innych.

Z jednej strony, mamy w *Tworkach* kulawy rym języka bohaterów, z drugiej, odnarratorskie wtręty w toku rozwoju dramatycznych wydarzeń, kiedy to – w manierze Sterne’a czy Diderota – odkrywa on swoje odczucia. Jest to najbardziej widoczne w scenie, kiedy Jurek po zniknięciu Marcela zasypuje swoją matkę, u której Marcel mieszkał po wyjeździe z Tworek, pytaniami dotyczącymi zniknięcia przyjaciela. W rozmowę tę włącza się niespodziewanie narrator, który niejako w absurdalną nieskończoność przeciąga pytania, chaotycznie miesza języki, wtrąca wulgaryzmy. Następnie przechodzi do próby odtworzenia w najmniejszym szczególe drogi Marcela z domu do Hotelu Polskiego (z którego najprawdopodobniej wraz z żoną i jej siostrą zostali wywiezieni do obozu zagłady), by zakończyć rozpaczliwą prośbą adresowaną do bohatera:

Marcelu Jerzy Brochwicz, weź sobie wszystko, co moje. Resztkę papierosa już zgasłego w cynowej popielniczce, tę butelkę whisky z czerwoną nalepką tam na stole w kącie, ze cztery choć koszule z szafy pod oknem, polecam zwłaszcza jedwabną zieloną, bo czerwona nie wyprasowana, weź szwedzki długopis, naprawdę dobrze pisze, może tę aspirynę i parę spinaczy, i bilet miesięczny na kolejkę, a z kuchni radio tranzystorowe, ze dwa co najmniej widelce, nóż, pieprz i sól. I weź sobie, tu obok, z tej ławeczki, komputer z polską czcionką, jak polski, psia krew, dlaczego akurat Polski był wasz hotel, żebym tylko widział twoje ręce, jak go bierzesz i pakujesz, i twoje oczy, i twoje zęby, gdy się do mnie uśmiechasz. [B 128–129]

Z fragmentu tego prześwieca wiele tropów interpretacyjnych. Katalog rzeczy, które narrator chciałby dać czy wręcz oddać Marcelowi, przywodzi na myśl inny katalog przedmiotów, o funkcji zgoła odmiennej. Myślę tu o poetyckim utworze Zuzanny Ginczanki \*\*\* (*Non omnis moriar*), gdzie wylicza ona „żydowskie rzeczy”, które z jej domu wyszpera dłoń sąsiadki-donosicielki: kilimy i makaty, półmiski, lichtarze, kanapy, materace, kołdry, dywany i wreszcie „chmury rozprutych poduszek i obłoki pierzyn”<sup>42</sup>. To właśnie mienie z opuszczonych przez Żydów domów, które dość szybko zmieniło właścicieli, a także stosy przedmiotów wystawiane w gablotach muzeów Holocaustu stanowią swoistą alegorię zniknięcia ich właścicieli. Narrator *Tworek* proponuje Marcelowi niemożliwą transakcję – w zamian za oddanie mu swoich rzeczy chce jego – choćby chwilowej – obecności<sup>43</sup>. Tu, bodaj najmocniej w całej powieści, przejawia się to odautorskie, odnarrator-

<sup>42</sup> Z. G i n c z a n k a, \*\*\* (*Non omnis moriar*). W: *Udźwignąć własne szczęście*. Poznań 1991, s. 141.

<sup>43</sup> Podobny motyw pojawia się w realizacji wideo izraelskiej artystki, Yael, *Bartany, Mary koszmary* (pracę tę prezentowała Fundacja Galerii Foksal w Warszawie w dniach 18 I – 29 II 2008). Bohater filmu w odezwie do „Żydów” mówi tak: „Wracajcie do Polski, do waszego naszego kraju! Stańcie przy jej łóżku i połóżcie swoje dłonie na tej starej pierzynie. Cienkiej jak prześcieradło, z której puch dawno rozwiął już wiatr. Połóżcie – mówię wam – swoje ręce na niej i powiedzcie: darujemy ci tę pierzynę. Po co nam ona? Już nie ma w niej pierza, tylko ból. Uleczcie nasze rany, a uleczycie swoje”. Piszę o tej realizacji szerzej w pracy „*I znów Polskę, a nie wiosnę zobaczę*” („Obieg”. Strona <http://www.obieg.pl/text/08021002.php>).

skie pragnienie „zobaczenia”, uobecnienia, czegoś (kogoś), co jest całkowicie poza zasięgiem<sup>44</sup>.

Zamiast rzeczywistego dotknięcia „tamtych” bohaterów – współczesnemu narratorowi *Tworek* pozostaje jedynie to, co w kategoriach psychoanalitycznych można by, za Freudem, nazwać przepracowaniem żałoby. Przyjmuje na siebie rolę żałobnika, tego, który będzie rozpamiętywał i podejmował skazane na porażkę próby zrozumienia, będzie kontemplował stratę. Staje się postacią powieściową, choć z innego, późniejszego czasu, i będzie starał się dotrzeć do Innego przez słowo. Będzie usiłował poprzez to słowo odrobić stratę, by w literaturze wskrzesić to, co realnie utracone. Maciej Leciński pisze w szkicu o *Tworkach*:

Bieńczyk dokonuje pracy żałoby i odkrywa, że nie może być literatury bez Innego i bez pragnienia, bez tęsknoty za osiągalną obecnością. Prawdziwa literatura zdaniem autora *Tworek* to ta, która otwiera się na Innego, na jego obecność<sup>45</sup>.

Jednocześnie próbując włączyć głos nieobecnych, autor usiłuje znieść przewagę żyjących nad umarłymi, których los (śmierć) przedstawiany z perspektywy ocalonych pozostaje na zawsze czarną dziurą, niemotą. Bieńczyk stara się więc pisać nie tyle o swoich bohaterach, co w ich imieniu. Jego powieść w pewnym sensie dotyczy zaniemówienia: Sonia, ofiara Zagłady, pozostawia po sobie list podpisany niedokończonym imieniem, wytłumionym i uciętym, list, który odsyła do jej urwanego życiorysu i domaga się obrzędu pożegnania. Przepracowanie żałoby w literaturze wydaje się równie niezbędne jak społeczne akty żałoby, dopóty bowiem, jak dowodzi Slavoj Žižek, cień ofiar będzie nas prześladował, dopóki nie wyprawimy im przyzwoitego pogrzebu, dopóki nie włączymy ich straszliwej śmierci i nieobecności w naszą historyczną pamięć i w naszą pamięć artystyczną<sup>46</sup>.

Autor nakazuje Jurkowi wielokrotnie czytać pożegnalny list Soni, nauczyć się go na pamięć, narratorowi zaś – apelować do czytelników, aby i oni ten list odebrali, pokwitowali, podpisali swoim imieniem, aby go zachowali w pamięci na zawsze, ponieważ ta pamięć może ich ocalić (B 194). Życie w miejscu naznaczonym zbrodnią, mówi nie wprost narrator, nie może toczyć się bez myśli, bez refleksji, bez rymu, w milczeniu, jakby nic się nie stało. Swoista dokonywana tu analiza listu jest w gruncie rzeczy tym, co zostało wcześniej nazwane „przepracowywaniem”. „Bycie z Berdyczowa” związane jest w powieści z „pisaniami na Berdyczów”. Po śmierci Soni zrozpaczony Jurek tak tłumaczy swoją – młodego twórcy – sytuację:

Widzi Pan, zapisała się na śmierć. [...] I teraz ja też się muszę zapisać. Na śmierć. Do końca życia. Widocznie los tak chciał. Tak mi jest pisane. Całe życie pisać na Berdyczów. [...] Tam będzie pisała Polska. [B 185]<sup>47</sup>

<sup>44</sup> K. N a d a n a w recenzji powieści M. B i e n c z y k a *U pana Boga za piecem* („Res Publica Nowa” 1999, nr 7/8) interpretuje owo pragnienie bliskości jako wyraźną właściwość narracji autora, który współczuje swoim młodym bohaterom wpędzonym w historię i próbującym się z niej wydostać. O ile zgadzam się w pełni z koncepcją „pragnienia bliskości” czy też obecności, o tyle odautor-skie współczucie nie wydaje mi się dobrym tropem interpretacyjnym.

<sup>45</sup> M. L e c i ń s k i, *Likwidacja przewagi. Praca żałoby i empatia w „Tworkach” Marka Bieńczyka*. „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 160.

<sup>46</sup> S. Ž i ż e k, *The Fragile Absolute: Or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* New York – London 2001.

<sup>47</sup> Por. M. J a n i o n, „Tak będzie pisała kiedyś Polska”. „Teksty” 1979, nr 6, s. 21. Autorka mówi w tym szkicu o odrębności idiomu poetyckiego J. Słowackiego i jego wrażliwości twórczej.

W materii powieściowego świata to „pisanie na Berdyczów” znaczący byłoby tyle co pisanie o Zagładzie właśnie, pisanie o tych, co odeszli w sposób niezrozumiały i niemożliwy do ogarnięcia. Deklaracja złożona przez Jurka to deklaracja Polaka powołanego do obowiązku dania świadectwa; Polaka, który tak widzi swoją rolę – mówić i pisać o utracie. Również w tym wypadku sens języka ulega rozłamaniu. Dla narratora, opowiadającego wiele lat po wojnie, „z Berdyczowa” znaczy tyle co znikąd, z pustki, z miejsc wytartych ze śladów. A „pisanie na Berdyczów” pozostaje, w swoim figuratywnym znaczeniu, żartobliwym, jak podaje słownik języka polskiego, odpowiednikiem zwrotu: „nie chcę cię znać, między nami wszystko skończone”. Z jednej strony, napięcie znaczeń jest tu, podobnie jak w innych przywoływanych fragmentach, ogromne, z drugiej – wymaga od czytelnika nieustannie wytężonej uwagi i ostrożności.

W swoim eseju o *Tworach* Zaleski wskazuje na zawartą w powieści problematykę, lokującą się w strumieniu refleksji wyznaczonej przez pisarstwo Maurice’a Blanchota i jego kontynuatorów. Wspominam o tym, ponieważ, jak sądzę, kontekst ten można uznać za wspólny dla wszystkich omawianych w mojej pracy tekstów kultury, które odnoszą się do kwestii Zagłady. Nadrzędna jest w nich metafizyka nieobecności i przekonanie, że słowo zawsze pozostaje chybioną figuracją obecności. Staje się ono co najwyżej jej – obecności – śladem i jako alegoryczna reprezentacja jest w tekście właśnie znakiem nieobecności, figurą braku: zawsze czymś innym niż spodziewane w przedstawieniu. Blanchot widzi w tej kondycji słowa początek wszelkiej „prawdziwej” literatury, której celem odtąd staje się zagadywanie owej niemożności<sup>48</sup>. Idąc za tą koncepcją „zagadywania”, jako takie można interpretować zarówno pisanie przez Jurka (namawianego przez Antyplatoną) owego niestosownego trenu, jak opowiadanie przez narratora tej „niestosownej” historii. Zawsze jednak, jak już wspomniano, taka próba będzie nieadekwatna. W przywołanym tu kontekście *Tworki* potraktować należy jako utwór o pamięci, ale w ujęciu nie melancholijnym, lecz kreacyjnym. Podobnie jak *Mysz Spiegelmana*, książka Bieńczyka to opowieść o „krwawieniu historią” – o kondycji, którą można uznać za symptomatyczną dla pokolenia artystów po-Zagładowych.

Jedną ze strategii unikania konfrontacji z traumą jest „zbawcza narracja”, czy – jak chce Eric Santner – „narracyjny fetyszyzm”. Jest to tworzenie i posługiwanie się narracjami, w sposób świadomy bądź nieświadomy nastawionymi na zaciera-

---

Jawi się on tu jako poeta nie doceniony za życia, któremu wypominano jego „silenie się na oryginalność”; jako pisarz walczący o uznanie przez społeczeństwo i krytykę literacką swojej niepowtarzalności i jedyności. Z perspektywy ponad 130 lat od śmierci poety Janion wspomina o rosnącej świadomości geniuszu autora *Króla-Ducha*: „Coraz wyraźniej przeczuwamy, że pisał tak, jak pisać się będzie. On sam wiedział o tym”. I przywołuje fragment listu Słowackiego do Z. Krasińskiego:

„Nie sądz mię pokaleczonym przez ludzi – ale sądz dźwigającym...”

I słów moich nie przypisuj dumie – i stylu mego konwulsjom – tak będzie pisała kiedyś Polska – z myśli idąca ku formie – nie formą chłuszcząca się, aż myśl wytryśnie... Między anielstwem światła – a szaleństwem ognia ta jest tylko różnica”.

Sparafrazowanie Bieńczyka można w tym kontekście odczytać jako rodzaj ironicznego czy też autoironicznego odwołania do Słowackiego i polskiej tradycji literackiej. Dziękuję Prof. Marii Janion za wskazanie mi tego kontekstu.

<sup>48</sup> Koncepcję metafizyki nieobecności przywołuję za pracą Zaleskiego *Jedyna instancja* (s. 277).

nie śladów traumy i utraty, które powołały je do życia. Zarówno narracyjny fetyszym, jak i przeciwstawiona mu praca żałoby stanowią odpowiedź na stratę, na przeszłość, która ze względu na swój traumatyczny charakter nie chce odejść. Jednak podczas gdy praca żałoby polega na włączaniu rzeczywistości utraty lub traumatycznego wstrząsu w tok narracji, narracyjny fetyszym jest niemożnością czy wręcz odmową oplakania (i przepracowania). Jednocześnie jest on fantazją o nie-naruszalności i nietykalności opowieści, najczęściej zasadzającą się na usytuowaniu źródła i miejsca utraty gdzie indziej<sup>49</sup>. Narracyjny fetyszym uwalnia od ciężaru ponownego ukonstytuowania tożsamości w warunkach posttraumatycznych, w narracyjnym fetyszymie, owo „post” jest na zawsze odroczone<sup>50</sup>. U Bieńczyka owo „post” realizuje się na naszych oczach, w słowach.

### Postscriptum

Aleksandra Ubertowska w szkicu *Zagłada jako katastrofa języka. (O „Tworkach” Marka Bieńczyka)*<sup>51</sup> stawia tę powieść przed trybunałem pytań o etyczność eksperymentu literackiego. Uważa jej autora za nieodpowiedzialnego erudyte bawiącego się konwencjami, „zatrzaśniętego” w języku i nie panującego nad jego strumieniem, za pisarza „naruszającego etyczny wymiar zdarzenia historycznego” (U 271). Autorka nie odmawia mu wiedzy i świadomości metaliterackiej, poświęcając znaczną część swego wywodu na wskazanie Derridowskich, Lacanowskich i Lévinasowskich wątków w *Tworkach*. Traktuje tę powieść jako głos przeciw negatywnemu waloryzowaniu fikcji literackiej dotyczącej Holocaustu, przeciw uprzywilejowaniu dokumentu, a więc i przeciw Berelowi Langowi czy George’owi Steinerowi. Stwierdza z całą mocą, że Bieńczyk ostatecznie przechyla szalę na stronę fikcji. Wydaje się jednak, że będąc pisarzem, i to pisarzem urodzonym po wojnie – dodajmy – innego wyboru nie ma. Oczywiście, mógłby na temat Zagłady milczeć. Albo oddać głos historykom.

Zdaniem autorki *Świadectwa – trauma – głos* „w powieści Bieńczyka cała Holocaustowa »prawda doświadczenia« mieści się w kapryśnej grze znaczących” (U 282). Same zdarzenia zaś pozostają niejako efektem ubocznym gry językowej. Nie będę tu polemizować z tą konstatacją, mam nadzieję, że przedstawiona przeze mnie analiza jest dostatecznym dowodem odmienności naszych stanowisk (i lektur). Ubertowska twierdzi, że Bieńczyk przenosi „realność” wojny i opresji z płaszczyzny historycznej na poziom konfliktu języka (U 286), przez co historia Zagłady zostaje u niego zatarta, zagadana. Nie bierze przy tym pod uwagę specyfiki historycznego usytuowania autora (narratora opowieści ramowej w *Tworkach*), jego „realności” oraz „realności” wojny i opresji, jaka jest mu dostępna. Strategia Bieńczyka jawi się w świetle analizy Ubertowskiej jako dwuznaczna i groźna, a nawet nihilizująca. Autor *Tworek* bezkrytycznie zawiera bowiem, jej zdaniem, językowi, co prowadzi go na „jałowe bezdroża” eksperymentu ocierającego się o nie-

<sup>49</sup> W polskiej literaturze za przykład takiego „pozornego ocalenia” posłużyć może m.in. *Wysoki zamek* S. Lema.

<sup>50</sup> Zob. Santner, *op. cit.*

<sup>51</sup> W: *Świadectwo – trauma – głos* (zob. przypis 29). Do poszczególnych stron tej pracy odsyłam liczbami poprzedzonymi skrótem U.

wybredny żart. Inny wymiar tego zagrożenia odsłania się w (nieświadomym?) reprodukowaniu przez język narracji stereotypów judeofobii i klisz antysemitycznych.

Najmniej zrozumiały wydaje się wszakże pogląd, że przekroczenie estetyczne jest dopuszczalne o tyle, o ile przestrzega się pewnych zasad. Jedną z nich jest, zdaniem autorki, przemawianie z wnętrza świata żydowskiego (z wnętrza doświadczenia Zagłady!). Uważam, że właśnie zajęcie tej pozycji wewnątrz, owo „przebranie się” w cudze doświadczenie byłoby największym nadużyciem, bezprawnym zawłaszczeniem<sup>52</sup>. Ubertowska nie dopatruje (czy też nie doczytuje) się w *Tworkach* autoironicznego dystansu – strategii tak cenionej u Grynberga, Rawicza, Sandauera, ale i u Kafki czy Kraussa. Nie zauważa przy tym, że Bieńczyk jest autorem z zupełnie innego (również pokoleniowego) porządku. Dlatego też pewnie jako kolejny zarzut wysuwa argument, że *Tworki* pisane są z perspektywy polonocentrycznej, że mamy tu do czynienia z oglądaniem śmierci żydowskiej „polskim okiem”. Brzmi to zupełnie tak, jakby perspektywa ta nie miała racji bytu, była w jakiś sposób nieuzasadniona lub też wymagała uzasadnienia. Tymczasem wydaje się, że właśnie taka „polonocentryczna” perspektywa, punkt widzenia świadka, potrzebna jest polskiej literaturze i polskiemu „nieprzeżytemu” doświadczeniu wojny.

Dlatego też nie uważam, jakoby autor „usunął poza horyzont swojej świadomości pisarskiej dramatyczne, determinujące sytuację pisarza Szoa, napięcie między historią i fikcją, pomiędzy »zdarzyło się« i »opowiadam«” (U 295). Mam nadzieję, że moja analiza powieści dowodzi czegoś przeciwnego. Bieńczyk wraz ze swoim narratorem przyjmuje na siebie odpowiedzialność „nieprzebrania się” w cudze doświadczenie, ale zdania sprawy z własnego – być może, bardzo osobnego i przez to niezrozumiałego. A może przeżywanego nazbyt odważnie i uczciwie.

### Abstract

KATARZYNA BOJARSKA

(Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

#### HISTORY OF THE HOLOCAUST AND (NON)LITERATURE – MAREK BIEŃCZYK'S "TWORKI" IN THE CONTEXT OF POST-TRAUMATIC CULTURE

In the first part of her study, the author characterises the context of cultural experience of so-called “second generation” in relation to the history of the Holocaust. She enumerates and critically discusses the various categories employed in the course of writing of and about the Shoah in the Western World. Particular stress is put on psychoanalysis and the possibilities of its uses and abuses in the discourse on historical trauma.

The second part of the study is devoted to a close-reading of Marek Bieńczyk's novel. The author reaches to numerous sources and fields of reference in her reading of this inter-textual narrative.

The final part, a postscript, includes a concise polemic with a recently published interpretation of the novel, concentrated on the ethics of representation.

<sup>52</sup> Zob. A. Graff, T. Basuk, *Falszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*. W zb.: *Stosowność i forma*.