

MONIKA SIEKAŃSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

PARABOLICZNA OPOWIEŚĆ O ZAGŁADZIE FORMA JAKO MOŻLIWOŚĆ WYPOWIEDZENIA DOŚWIADCZENIA

Forma jako punkt wyjścia, forma jako punkt dojścia

Parabola czy inaczej przypowieść¹ jest jedną z najstarszych form gatunkowych, charakterystycznych dla literatury cywilizacji starożytnych, szczególnie popularna dzięki swojemu biblijnemu rodowodowi. Jak większość form gatunkowych – ulegała różnym przekształceniom i nadal cieszy się dużą popularnością, przede wszystkim z powodu możliwości dostosowania się do zmieniających się potrzeb i rzeczywistości. W refleksji teoretycznoliterackiej parabola stanowi wszakże pojęcie problematyczne. Z jednej strony, w słownikach literatury i terminów literackich traktuje się ją bardzo ogólnie², jej definicja sprowadza się do rodowodu antycznego, dwupłaszczyznowości, w której jeden plan jest literalny i odsyła do drugiego planu wartości, z drugiej zaś – parabola bujnie interpretowana w monografiach i artykułach, skłania badaczy do rozważań na temat jakości różnych cech strukturalnych³. Zróżnicowane są nawet

¹ Terminów „parabola” i „przypowieść” będę używała wymiennie, zwracając jednak uwagę na fakt, że na gruncie literatury polskiej „przypowieść” bardziej odpowiada klasycznym realizacjom gatunku, wyraźnie nawiązującym do wzorca wypracowanego w przypowieściach biblijnych, natomiast „parabolę” utożsamia się najczęściej z późniejszymi modyfikacjami gatunku.

² Zob. J. Sławiński, *Przypowieść*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 1998. – W. Ostrowski, *Przypowieść*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006. W *Słowniku terminów literackich* oba terminy: „przypowieść” i „parabola” zostały ze sobą utożsamione jako synonimy, Ostrowski uznaje parabolę za pojęcie szersze, obejmujące również inne gatunki, jak przysłowia, ludowe powiedzenia, sentencje życiowe.

³ Wśród najważniejszych prac poświęconych zagadnieniu można wymienić: M. Głowiński: *Norwida wiersze-przypowieści*. W zb.: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*. Red. M. Żmigrodzka. Warszawa 1973; *Cztery typy fikcji narracyjnej*. W zb.: *Teoretyczne tematy i problemy*. J. Sławiński. Wrocław 1986. – J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*. Red. A. Okopień-Sławińska. Poznań 1991. – A. Nasiłowska, *Parabola, paraboliczność*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992. – A. Martuszevska: *Alegoria i symbol w późnopozytywistycznej paraboli*. W zb.: *Małe formy narracyjne*. Red. E. Łoch. Lublin 1996; *Parabola czy paraboliczność? Problematyka sposobu istnienia niektórych gatunków w prozie XX wieku*. W zb.: *Genologia i konteksty*. Red. nauk. Cz. P. Dutka. Zielona Góra 2000. – E. Owczarz, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*. W zb.: *Mimesis w dyskursie literackim*. Red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1996. – A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm, dyskursywność, paraboliczność*. Kraków 2000. –

wypowiedzi badaczy dotyczące nazwy gatunku, utożsamiają bowiem oni parabolę z przypowieścią, traktując je jako równorzędne nazwy jednego typu tekstów, nadają paraboli znaczenie szersze, opatrując tym pojęciem bądź grupę gatunków opartych na zasadzie dwupłaszczyznowości (bajka, przysłowie, przypowieść), bądź teksty poszerzające gatunek przypowieści (np. dzieła Franza Kafki czy Williama Goldinga, *Dżuma* Alberta Camusa, *Rok 1984* George'a Orwella, opowiadania Sławomira Mrożka i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego)⁴.

Badacze zgadzają się w zasadzie co do tego, że fundamentalną cechą gatunku stanowi dwupłaszczyznowość. Opowieść narracyjna pierwszego planu ma charakter realistyczny, literalny, fabuła jest dość schematyczna, a niezindywidualizowani bohaterowie reprezentują pewne typy postaw. W rezultacie poprzez pierwszy plan przechodzi się do drugiego, uniwersalnego, ukazującego prawdy/wartości religijne, egzystencjalne, etyczne i filozoficzne. Można zauważyć również dystans narracyjny⁵ oraz dyskursywną postać tekstów parabolicznych, związaną z odwoływaniem się do zespołu przekonań i wartości panujących w danym społeczeństwie:

Przypowieść to narracja podporządkowana pewnego typu dyskursowi, a mianowicie takiemu, w którym podmiot w sposób ukryty lub jawny odwołuje się do zespołu przekonań funkcjonujących w danym społeczeństwie, bądź też tworzy pozory, że takiego odwołania dokonuje. Jedno jest w każdym razie niezmiennie: podmiot dyskursu, któremu podporządkowana jest narracja paraboliczna, z konieczności operuje pewnymi pojęciami ogólnymi, znowu – bezpośrednio werbalizowanymi lub tylko obecnymi w podtekstach. Nie znaczy to jednak, że w obrębie tak pojmowanego dyskursu przypowieść stanowi jedynie ilustrację. Dzieje się inaczej, oddziaływa ona na sam dyskurs, a także pełni funkcje perswazyjne; wielokrotnie to właśnie ona są główną przyczyną powołania jej do życia⁶.

Charakter dyskursywny wynika przede wszystkim z faktu, że odniesienia planu literalnego okazują się czytelne tylko w kontekście wspólnoty wyznającej podobne wartości i mającej analogiczne przeżycia, co staje się szczególnie ważne od

M. Michałski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*. Gdańsk 2003. – M. Bednarek, *Tylko dla wybranych, czyli wariacje na temat przypowieści*. W: *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*. Poznań 2013.

⁴ Ostrowski uznaje parabolę za pojęcie szersze, które obok przypowieści obejmuje również przysłowia, sentencje życiowe i powiedzenia ludowe. Owczarz większym utworom prozatorskim o dwustopniowej strukturze znaczeń (*Proces*, *Ulisses*) przydziela nazwę powieści-paraboli, Nasiłowska, Morawiec, Martuszevska i Sławiński traktują terminy „parabola” i „przypowieść” synonimicznie, tak samo jak Bednarek, która jednak czyni zastrzeżenie, że termin „przypowieść” wydaje się bardziej uzasadniony na gruncie polskim. Natomiast według Abramowskiej jest odwrotnie: parabola mieści się wśród przypowieści.

⁵ Na dystans narracyjny zwraca uwagę, jako jedyny, Głowiński (*Cztery typy fikcji narracyjnej*, s. 30), ale zastrzega, iż nie jest to sprawa oczywista: „Wydaje się przede wszystkim, że tutaj [tj. w przypadku fikcji parabolicznej] rzeczy kształtują się rozmaicie, gdyż podporządkowanie fikcji pewnemu ogólnemu sensowi nie przesądza z góry o charakterze dystansu. I przesądzać nie może, jeśli się zważy, że w przypadku fikcji parabolicznej amplituda możliwości jest ogromna: od fikcji podporządkowanych celom dydaktycznym, w których sens ogólny został bezpośrednio, i to często w formie apodyktycznej, sformułowany (jak choćby w *exemplum*), po fikcje, które od wszelkich celów dydaktycznych są wolne i gdzie sens ogólny jest formułowany w postaci nie narzucającej się lub wręcz stanowi swoistą tekstową potencjalność, zostaje przemilczany (jak w fikcjach parabolicznych, w których mistrzem był Kafka)”.

⁶ Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, s. 75–76.

czasów romantyzmu, od kiedy to parabola niekoniecznie ma pełnić funkcje dydaktyczne, a twórcy nie zamierzają formułować gotowych rozwiązań i prawd objawionych. Ewa Owczarz tak pisze o zmianach w obrębie romantycznej paraboli międzypowstaniowej:

Nie jest [...] ona [tj. romantyczna parabola międzypowstaniowa] dana jako gotowa powiastka dydaktyczna pozwalająca konkretnym i powikłanym ludzkim przypadkom nadać znamiona uniwersalne. Teraz opowiada się o życiu w rozlicznych jego przejawach z podwójną nadzieją, że i opowiadający rozezna się w „swoim jestestwie”, i słuchacz (czytelnik) odnajdzie pocieszenie, odnajdując nitkę sensu. Odkrycie struktury parabolicznej, a więc ukrytego sensu treści jawnych – tak w powieści, jak i w życiu – to problem, zadanie, nawet wyzwanie⁷.

W rezultacie z czasem parabola nabiera charakteru bardziej subiektywnego, staje się próbą zrozumienia rzeczywistości za pomocą jej przedstawiania, a zjawisko to rozpoczęte w okresie romantyzmu jest kontynuowane w epokach późniejszych, przede wszystkim zaś poprzez parabole XX-wieczne. Do takiego wniosku dochodzi Owczarz analizując związek zjawiska paraboliczności z *mimesis*:

Ten brak arbitralności w definiowaniu świata, chaotyczne nagromadzenie fragmentów, urywków, całości, w nadziei, że ich nadmiar odsłoni jakiś ukryty porządek, a także zagadywanie własnej bezsilności poznawczej w komentarzach rozrastających się do minisejów, to wszystko czyni sylwy międzypowstaniowe bardzo podobnymi do sylw współczesnych⁸.

Najbardziej problematyczne okazuje się w refleksji teoretycznoliterackiej określanie sposobu przywoływania drugiego planu. Nawiązując do koncepcji alegorii ciągłej Michała Głowińskiego (przyznaje on tej figurze prawo do wieloznaczności, przeciwstawiając się tradycyjnemu rozumieniu opozycji alegorii i symbolu), którą Anna Nasiłowska nazywa alegorią narracyjną⁹, pozostali badacze charakteryzują jeszcze inne tropy: porównanie, podobieństwo, analogię. Magdalena Bednarek i Arkadiusz Morawiec na podstawie analizy małych narracji Sławomira Mrożka i Henryka Bardijewskiego, opartych na mowie ezopowej, oraz tekstu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego dodają do tej grupy synekdochę w wersji „*pars pro toto i totum pro parte*”¹⁰.

Najczęściej rozważanym przez naukowców problemem jest opozycja paraboli jako gatunku wobec paraboliczności jako kategorii estetycznej oraz wobec sposobu funkcjonowania obu wariantów w literaturze współczesnej. Paradoksalnie wszakże nie powstała żadna większa praca w całości poświęcona temu problemowi, mimo iż gatunek jako jeden z nielicznych przeżył w XX wieku okres ponownego rozkwitu w najróżniejszych odsłonach i kontekstach. W *Biblii* parabola zwykle była elementem włączonym w tekst i niesamodzielnym, jednak w kolejnych realizacjach na przestrzeni epok nie tylko usamodzielniała się, ale także poszerzyła kanon form parabolicznych o powieści, opowiadania, nowele, dramaty, wiersze. Równocześnie modyfikacjom uległy cechy planu ogólnego, a dydaktyzm nie był już czymś charakterystycznym, ustępując miejsca refleksji na tematy filozoficzne, egzystencjalne,

⁷ Owczarz, *op. cit.*, s. 98.

⁸ *Ibidem*, s. 103.

⁹ Nasiłowska, *op. cit.*, s. 763.

¹⁰ Morawiec, *op. cit.*, s. 168.

eschatologiczne *etc.* W rezultacie tych zmian cechy genologiczne przypowieści stały się źródłem licznych, choć rozproszonych refleksji i kontrowersji. Przyczyniły się do tego przede wszystkim analizy sposobów wykorzystania gatunku przez pisarzy romantycznych¹¹.

Głowiński, analizując wierszowane przypowieści Norwida, znacząco poszerzył rozumienie gatunku o nowe, niezwykle konteksty użycia (np. kontekst historyzoficzny) oraz o dyskursywność (perswazyjność). Określił również wyróżniki strukturalne paraboli, zwracając uwagę na brak wyróżników tematycznych, w których panuje dość duża dowolność. Jednocześnie wypracował, wspomniane już, istotne pojęcie alegorii ciągłej, która – w przeciwieństwie do postaci izolowanej – zostaje rozwinięta w narrację sfabularyzowaną. Badacz podkreślił podatność gatunku na łączenie się i współwystępowanie z innymi, przez co szczególnie ważny okazuje się kontekst gatunkowy, w jakim parabola zostaje wykorzystana. Już w kolejnym, napisanym niespełna 10 lat później, artykule zatytułowanym *Cztery typy fikcji* Głowiński formułuje koncepcję fikcji parabolicznej (obok fikcji mimetycznej i groteskowej), która charakteryzuje się brakiem autonomiczności, celem jej jest bowiem naprowadzanie na znaczenie znajdujące się ponad nią¹².

Podążając tym tropem, Owczarz używa pojęcia paraboliczności dla zdefiniowania mimetyczności powieści-paraboli i nazwania zjawisk zachodzących w obrębie gatunku w literaturach romantycznej i współczesnej, dokonuje również rozróżnienia między parabolą a parabolicznością. Pierwszą nazywa teksty, w których następuje redukcja („ograniczenie, umiar, kreacja”) tego, co szczegółowe, w celu ekspozowania sensów ogólnych (powieści Kafki), drugą natomiast – teksty, w których totalność próbuje się uchwycić przez nadanie sensu „widocznemu” („multiplikacja, nadmiar, gdy wszystko coś znaczy, gdy powiedzieć wszystko o wszystkim znaczy pochwycić w bezmiarze sensów pozornych choćby pozór sensu prawdziwego”)¹³. Dodatkowo jednak Owczarz podkreśla, że obecnie panuje tendencja do nazywania parabolicznym każdego utworu, który domaga się – w części lub w całości – dwustopniowej interpretacji semantycznej, co z kolei ogranicza użycie takich terminów, jak alegoria, symbol, metafora¹⁴.

Podobnie postępuje Anna Martuszevska. Badaczka, analizując przemiany w gatunku na przestrzeni epok, doszła do wniosku:

paraboliczność jest takim typem fikcji, do którego dostępność z naszego aktualnego świata jest możliwa tylko na pierwszym, literalnym poziomie, a dostępność do poziomu sensów naddanych osiągnana jest dopiero poprzez ten pierwszy¹⁵.

W rezultacie paraboliczność została dowartościowana jako kategoria estetyczna – podobnie jak groteskowość czy satyryczność. W pracy poświęconej parabolom pozytywistycznym badaczka zwróciła również uwagę na charakterystyczne elementy sygnalizujące istnienie drugiego planu: postaci znaczące, alegorie i personifika-

¹¹ Zob. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*. – Owczarz, *op. cit.*

¹² Głowiński, *Cztery typy fikcji*, s. 28.

¹³ Owczarz, *op. cit.*, s. 90.

¹⁴ *Ibidem*, s. 92.

¹⁵ Martuszevska, *Parabola czy paraboliczność?*, s. 55.

cje cech, postaw i uczuć, podtytuły¹⁶. Morawiec, analizując utwory paraboliczne Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, do wymienionych tu sygnałów metaforyczności dodał także: analogie, stosowanie wielkiej litery, porównania i metafory, symbole oraz odniesienia metatekstowe i intertekstualne. Natomiast sam w stosunku do prozy Herlinga-Grudzińskiego decyduje się na użycie terminu „paraboliczność”, zwracając tym samym uwagę na współwystępowanie w tej twórczości rozmaitych zjawisk literackich. Odróżnia jednak wyraźnie paraboliczność jako cechę tekstu od zabiegu parabolizacji, który:

polegałby na takim dwupłaszczyznowym (nakierowanym na niedosłowny) sposobie kształtowania utworu, by stawał się nośnikiem znaczeń najogólniejszych – w rodzaju propozycji całościowej formuły ludzkiego życia, zagadnień poznania oraz struktury rzeczywistości – znaczeń odwołujących się do pewnego porządku poza utworem¹⁷.

Porządkiem tym – według badacza – może być doktryna światopoglądowa, moralna czy religijna lub zespół przekonań funkcjonujących w danej wspólnotcie, może być on także ustanowiony jednorazowo i indywidualnie przez autora, oczywiście przy założeniu polemicznego odwołania się do modelu istniejącego, więc podobnie jak Maciej Michalski i Michał Głowiński uznaje Morawiec dyskursywność za niezbywalną cechę utworów parabolicznych. Czyni jednak zastrzeżenie, że takie odniesienia mogą być słabiej zaznaczone w tekstach stanowiących ilustrację/przykład pewnego problemu czy założonej tezy. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku w tekście występują treści sugerujące pole odniesień: symbole, aluzje, metafory, komentarze, niedopowiedzenia itp.

Duża rozbieżność, tak w terminologii, jak i w sposobie ujmowania cech gatunkowych, wynika przede wszystkim z dynamiczności gatunku i skłonności do łączenia się z innymi ujęciami genologicznymi. Nie jest jednak właściwe odcinanie się od klasycznej formy gatunkowej i jej źródeł biblijnych. Jak konstatuje Bednarek w pracy na temat małych form narracyjnych:

Podejście architekstualne wydaje się trafniej ujmować dynamikę funkcjonowania paraboli: pozwala zarazem zachować łączność z najbardziej wyrazistą i paradygmatyczną nowotestamentową tradycją oraz ukazać transformację, zrywanie z nią – o różnej sile, i świadczące o odmiennych interpretacjach też we współczesnych małych formach narracyjnych¹⁸.

Definiując wyróżniki gatunkowe, warto więc zwrócić uwagę na zmieniające się sposoby funkcjonowania paraboli na przestrzeni epok, a przede wszystkim na ujęcia romantyczne oraz na realizację w kolejnych epokach, aż do współczesności. Stałe w gatunku okazały się niewątpliwie takie cechy, jak istnienie dwóch planów: literalnego i ogólnego, dyskursywny, filozoficzny charakter, w którym bardzo dużą rolę odgrywa odbiorca, oraz wyzwanie intelektualne, znacząco ograniczające grono odbiorców. To, co zmienne w paraboli, to odejście od warunku schematyczności fabuły i poszerzenie zbioru zagadnień o treści filozoficzne, egzystencjalne i polityczno-społeczne. Dyskursywność gatunku również nabrała innych cech, często stając

¹⁶ Zob. Matuszewska, *Alegoria i symbol w późnopozytywistycznej paraboli*, s. 26–27.

¹⁷ Morawiec, *op. cit.*, s. 139.

¹⁸ Bednarek, *op. cit.*, s. 242.

się przestrzenią przeżyć i przymysłów osobistych, subiektywnych. Dlatego założenie Głowińskiego, że wyznaczniki gatunkowe mają charakter strukturalny, a nie tematyczny, wydaje się zbyt kategoryczne¹⁹, ponieważ przestrzeń drugiego planu bardzo często, tak pod względem przywoływanych treści, jak i sposobu ich podejmowania, czyli dyskursywności, jest czynnikiem decydującym i wywierającym wpływ na pozostałe elementy tekstu. Z tego właśnie powodu możemy rozróżnić parabole – przykłady czy podobieństwa, w których rozbudowane do opowiadania porównanie stanowi ilustrację pewnej prawdy. Sprawdza się tutaj formuła schematycznej fabuły i stypizowanych postaci. Gdy jednak rozrasta się przestrzeń dyskursu i nabiera charakteru refleksji, np. w parabolach romantycznych, zarazem bardziej intensywnie pojawiają się w fabule znaki/symbole wskazujące na istnienie drugiego planu, a ponadto wzrasta wieloznaczność oraz subiektywizm tekstu. W parabolach z przełomu XIX i XX wieku można zauważyć intensyfikację form symboliczności, postępujący proces przekształcania alegorii w formę bardziej wieloznaczną, co ma na celu przede wszystkim zwiększenie poziomu uogólnienia oraz wieloznacznej obrazowości²⁰.

Zjawisko to stało się charakterystyczną tendencją kolejnej epoki²¹. Widać więc, że kierunek zmian genologicznych oscyluje wokół niezbywalnego elementu gatunku, jakim są różnorodnie pojmowane tajemnice świata i życia, a celem niekoniecznie staje się jednoznaczne jej odkrycie, ale samo przywołanie. To w dużej mierze zasługa tekstów romantycznych. Można zatem stwierdzić, iż następny wyróżniający się kierunek przemian stanowi opozycja dwóch dominujących tendencji: alegorycznej jednoznaczności i symbolicznej wieloznaczności parabol²², i w zależności od ich układu kształtuje się charakter tekstu, w rozdarciu między tym, co należy do porządku przybliżania tajemnicy, złożoności świata i przeżyć, a tym, co chce jasno zakomunikować autor – prawdy własnej. Dlatego w parabolach budujących tezę widać ciężenie ku polemice, zmniejsza się dystans narratorski aż do ujawnienia się (wprost) mówiącego, który wyraża swoją opinię, komentuje i dokonuje podsumowania²³. W takiej formie parabola zbliża się do realizacji typowych dla mowy ezopowej, czyli do zakodowanych w fabule tematów społecznych i politycz-

¹⁹ Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, s. 76.

²⁰ Sama obrazowość przekłada się na psychizację, uzewnętrznienie się podświadomości np. za pomocą techniki onirycznej, popularnej w modernizmie. Zob. Martuszevska, *Alegoria i symbol w późnopozytywistycznej paraboli*, s. 34–35.

²¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975, s. 137.

²² Te dwie tendencje zauważyć możemy w utworach C. Norwida, o których Głowiński (*Norwida wiersze-przypowieści*, s. 107–109) pisze, że są przestrzenią przeżyć i tajemnicy, a zarazem zawierają elementy perswazyjne. Pojawiają się również w kolejnych epokach, szczególnie zaś widoczne wydają się w parabolach współczesnych.

²³ Na tej podstawie Michalski (*op. cit.*, s. 136–140) wprowadza rozróżnienie, według kryterium charakteru wymowy utworu, a tym samym kompozycji – na parabole narracyjne (o bardziej wyrazistej dyskursywności, ukazanej często już w planie literalnym w komentarzach narratorskich) oraz kreacyjne (skupione na przedstawianiu zjawisk, w których dyskursywność przeniesiona jest do planu ogólnego). Przyjmując zaś kryterium sposobu prezentacji problemu, badacz dzieli teksty paraboliczne na dedukcyjne (nakreślające problem oraz jego osąd) i indukcyjne (ostentacyjnie pozbawione rozwiązań lub eksperymentujące z możliwościami interpretacji).

nych. Ukształtowanie fabularne części utworów Mrożka dotyczących sytuacji politycznej państwa, które znajduje się w matni totalitaryzmu, zaczyna funkcjonować na podobieństwo bajki, ryzykując utratą swojej uniwersalnej wymowy. Teksty paraboliczne przemieszczają się pomiędzy różnymi biegunami – począwszy od literatury moralizatorskiej i dydaktycznej, z której się wywodzą, aż po refleksyjno-filozoficzną i egzystencjalną.

Teksty paraboliczne są przestrzenią dyskursu, w jakiej odbywa się nie tylko polemika z tym, co zastane, ale także próba zrozumienia świata i odnalezienia w nim własnego miejsca. To jednak nie taka nowa cecha, ta przestrzeń pojawiła się również w dziełach klasycznych o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim i zawiera się w formule mądrości. Znawcy *Biblii* wielokrotnie zwracają uwagę na takie cechy gatunku, jak tajemnica, szyfrowanie rzeczywistości oraz elitarność. Roland Meynet w następujący sposób opisuje jego charakter:

Przypowieść jest niewątpliwie mową enigmatyczną, która ma na celu spowodować zaskoczenie, zdziwienie, zachęcić do refleksji. a mówiąc inaczej – przypowieść to wezwanie do mądrości²⁴.

Ten wyznacznik okazuje się wspólny dla wszystkich realizacji gatunku. Dlatego Bednarek podsumowuje swoje rozważania konstatacją:

Przypowieści także w XX wieku pozostają „wezwaniami do mądrości” tylko dla wybranych, ponieważ ich prawda musi być jednocześnie prawdą „tego, który je opowiada, ale również tego, który słucha”. Warunkiem lektury empatycznej są wspólne tekstowi i czytelnikowi wartości²⁵.

Ten filozoficzny wymiar tekstów parabolicznych, niezwykle popularny w literaturze współczesnej, podkreśla Michalski. Formuluje również trzy cechy, które w obrębie literatury filozofującej umiejscawiają parabolę jako strategię: fikcyjność (z czym łączy się obrazowość, swoista ekspansywność i totalność), szczególnego rodzaju dwupoziomowość znaczeniowa (poziom literalny i sensów ogólnych oraz zintegrowana z nimi specyficzna referencja, wieloznaczność czy otwartość (związana z niedopowiedzeniem)) i znamienna relacja autor–tekst–odbiorca, charakteryzująca się przede wszystkim mówieniem nie wprost, „kodowaniem” tekstu i takim jego ukształtowaniem, aby jak najbardziej zaangażować czytelnika²⁶. Tak rozumiana specyfika gatunku zgadza się z wcześniej opisywanymi kierunkami zmian, poszerzającymi sposoby jego funkcjonowania w literaturze.

Paraboliczne ujęcie doświadczenia człowieka w świecie Zagłady, w świecie po Zagładzie... Szukając gwiazd Marka Hłaski²⁷

Parabola funkcjonuje również wśród wielu innych form gatunkowych w dyskursie na temat Zagłady. Zjawisko to zaskakuje, ponieważ w grupie dzieł traktujących o tym doświadczeniu wykorzystanie literackości – także w tej szczególnej formie,

²⁴ R. Meynet, *Język przypowieści biblijnych*. Przeł. A. Wałęcki. Kraków 2005, s. 8.

²⁵ Bednarek, *op. cit.*, s. 273.

²⁶ Zob. Michalski, *op. cit.*, s. 108.

²⁷ M. Hłasko, *Szukając gwiazd*. W: *Opowiadania*. Paryż 1963. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem H. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

jaką stanowią gatunki utrwalone w tradycji – jest rzadkim sposobem radzenia sobie z problemem niewyraźności traumy i przeżyć ekstremalnych. Hłasko w opowiadaniu z 1963 roku wykorzystał parabolę do przedstawienia historii o Zagładzie. Przypowieść to gatunek tradycyjnie związany z treściami moralistycznymi i zamierzeniami dydaktycznymi, a w jej nieuniknionej tendencji do uniwersalizowania Zagłada stanowi chyba ostatni temat, jaki można zaprezentować w takiej formie. Każdy gatunek łączy się z wyraźnie określoną filozofią, w gatunkach parabolicznych treść odgrywa rolę służebną wobec przekazu. Znaczenie literalne ustępuje miejsca znaczeniu symbolicznemu. Powiązanie tych dwóch elementów: treści o doświadczeniu ekstremalnym i nieopisywalnym oraz formy zamkniętej, aż do bólu przewidywalnej i konsekwentnie zmierzającej do uogólnienia, wydaje się totalnym nieporozumieniem, wręcz paradoksem.

Analizując jednak formalne i treściowe elementy opowiadania *Szukając gwiazd*, trudno oprzeć się wrażeniu, że etycznie wszystko chyba jest właściwe. Na czym polega więc mechanizm połączenia formy nie dopasowanej do wyrażanej treści?

Bohaterowie opowiadania to dwoje dzieci. Pozbawienie głównego bohatera imienia stanowi oczywisty zabieg uniwersalizujący. Obiekt jego uczuć, żydowska dziewczynka, nosi archetypiczne imię Ewa, co również może symbolicznie oznaczać zarazem każdą kobietę i każdą Żydówkę. Tekst rozpoczyna się od *meritum*: „Chłopiec miał dziewięć lat, był zakochany i wiedział już, że zakochany jest na całe życie” (H 127). Od pierwszych linijek wprowadzani zostajemy w świat odwróconych ról, zbudowany na opak. Małe dzieci doświadczają wielkich uczuć i zachowują się jak dorośli, narrator wszechwiedzący zapowiada, iż będzie to zakochanie „na całe życie”, a Ewa – jako dziecko – paradoksalnie może wychodzić z domu tylko po zmroku. Między dziećmi rośnie uczucie oparte przede wszystkim na ciekawości, w nie określonej zaś dokładnie przestrzeni poza nimi rozwija się złowieszcza historia. Nigdy nie mówi się o niej wprost, lecz sygnały docierają do odbiorcy od samego początku. Opuszczając miejsce spotkań, dzieci wracają do dwóch oddalających się od siebie światów. Czytelnik przez cały czas odbiera niedosłowne sygnały tego, co nadejdzie: „Odwrócił się [chłopiec] nagle i popatrzył na nią [tj. Ewę], ale nie widział jej twarzy; widział tylko w ciemności błysk piły stojącej w kącie” (H 128).

Błysk piły stanowi zapowiedź losu dziewczynki, odciąga uwagę od jej osoby jak przedmiot magiczny, pochłania jej obecność. Jest nie tylko znakiem, ale i aluzją pełniącą podwójną funkcję – w porządku treści to prefiguracja wydarzeń, w porządku znaczeń to symbol Zagłady. Ewa zdaje się rozpląwać w rzeczywistości, odrealniać się i umykać opisowi. Coraz bardziej zaczyna być częścią świata, który zanika. Wplątana w sieć relacji, rozdarta między rodziną (przede wszystkim ojcem) a chłopcem, który wywiera na nią coraz większą presję. Traktowana przedmiotowo, nieustannie działa pod wpływem różnego rodzaju przymusów. Ostatecznie „dorosłość” – utożsamiana z posiadaniem dziecka – przerywa zależność dziewczynki od ojca. Obydwoje zakochani zdają się interpretować przedwczesny akt inicjacji seksualnej jako jedyną możliwość zyskania wolności. Sam narrator wszakże zwraca uwagę na odwrócenie naturalnego porządku, przyspieszenie i wymuszenie pewnych doświadczeń, naturalnych w porządku dorastania.

Kiedy ma się dziewięć lat, to nie wie się jeszcze, czym jest pożądanie, bo wtedy pożądanie zastępuje ciekawość i zdziwienie, którego dostarcza drugie ciało [...]. Ale o tym, iż ta ciekawość silniejsza jest

od pożądania, chłopiec nie wiedział. Siedział na kupie trocin obok dziewczynki, wodził rękami po jej ciele i wiedział tylko, że jest zakochany na całe życie. [H 128]

Akt inicjacji seksualnej to pomysł chłopca, który stara się wszystko zorganizować, a szczególnie zdobyć wiedzę. Dziewczynka zdaje się bezwolnie ulegać jego pomysłom, jakby straciła wiarę, że ma jeszcze inne możliwości. Dialogi między bohaterami przepełniają niedopowiedzenia, które w istocie powodują kondensację treści. Zdania pozornie są poszarpane, niepełne, tak jakby bohaterowie nie potrafili się ze sobą komunikować, a ich relacje były ułomne. Z drugiej zaś strony, oszczędność słów wydaje się warunkiem wypowiedzenia. Ułomny język wskazuje na to, co kryje się za nim – niemożliwe do zwerbalizowania doświadczenie. Starając się, żeby nie doszło do głosu to, co skrywa się w głębi, paradoksalnie demaskuje się traumę. Niewyraźność to zatem również ważny problem w paraboli Hłaski. Nieliczne słowa nabierają większego znaczenia, dzięki temu zostają zachwiane proporcje między tym, co wyrażone, a tym, co także należy do świata opowieści, ale przedstawić się nie da. Jednak z fragmentarycznych dialogów, które silnie dynamizują akcję, można domyślać się sensu zdarzeń:

- Dziewczynka wyszła. Młody Nadera patrzył za nią, dopóki nie weszła do domu i nie zamknęła drzwi.
- Co to za frajerka? – zapytał.
- Taka jedna – odpowiedział chłopiec.
- Z Warszawy?
- Tak.
- Czarna – powiedział kolega w zamyśleniu. – I włosy ma czarne, i oczy ma czarne. [H 130]

Tak naprawdę Nadera odkrywa tajemnicę dziewczynki, ale chłopiec źle interpretuje sytuację. Ulegając zazdrości, wdaje się w bójkę i zwycięża w niej, odczuwając chwilową pewność: „Nie boję się nikogo, nikogo”. Narrator stwierdza: „wierzył teraz w to, co mówił [...]” (H 130). Chłopiec w rzeczywistości nie jest świadomy tego, że przegrał. Nadera, w utworze reprezentujący świat zła i przemocy, dzięki któremu dzieci miały odkryć sekret dorosłości, wchodzi w posiadanie tajemnicy rodziny Ewy, przez co zadecyduje również o jej losie, skazując ją na śmierć. Ostatecznie jednak wszyscy inni bohaterowie, oprócz chłopca, okazują się świadomi tego, w jakiej sytuacji znajduje się Ewa i jej rodzina. W domu bohater nie może powiedzieć ojcu, co się stało, ponieważ nie chce, żeby dowiedziała się o tym matka. Pomiedzy członkami rodziny istnieją tajemnice i niedopowiedzenia. Ojciec i syn pomijają osobę matki, nie wprowadzają jej w świat przeżyć chłopca, ojciec odgrywa jedynie rolę powiernika czy doradcy. Chłopcu wydaje się, że usamodzielnienie się i uniezależnienie od matki (synowi ciąży jej nadopiekuńczość) może być również krokiem ku dorosłości. Bohater, nieświadomy tego, co naprawdę się dzieje, maszeruje na miejsce kaźni zawstydzony tym, iż matka wzięła go za rękę jak dziecko.

Matka w pierwszej części opowiadania jest pozbawiona znaczenia, wydaje się nieobecna. Ale w akcji finalnej to ona stanowi jedyne oparcie dla chłopca, zostaje z nim w momencie krytycznym i trzyma za rękę wbrew jego woli. Ostatecznie chłopiec nie żałuje, że zamiast ojca towarzyszy mu matka. Przy niej może zachować się jak dziecko, nie musi udawać i wolno mu płakać. To matka jest na miejscu, stawia czoła sytuacji, narrator zdaje się zdejmować z kobiety ciężar winy przypisywanej ojcu. Matka wypełnia swoją powinność, starając się chronić dziecko, a jednocześnie

próbuję wpłynąć na decyzję ojca. Uświadamia mu konsekwencje jego postawy: w chwili wymagającej działania nie robi tego, czego wcześniej uczył syna, jego słowa i czyny rozmiągają się ze sobą, nie akceptuje on ucieczki i uniku, jednak w momencie próby postępuje wbrew głoszonym zasadom. Kobieta nie ma wyboru, nie może przeciwdziałać złu, ale próbuje ostrzec rodziców Ewy przed niebezpieczeństwem.

Postaci w opowiadaniu są zarazem symboliczne i schematyczne. Ich charakterystyka ogranicza się tylko do opisu zachowania w kilku sytuacjach i poprzez strzępy dialogów. Ojciec przed wojną pracował jako nauczyciel. Chłopiec traktował go jak wzór, rodzic jednak nie wytrzymał presji rzeczywistości i okazał się zbyt słaby. Do końca, nawet przygotowując się do odejścia, szukał moralnego czy religijnego uzasadnienia wydarzeń i własnej postawy:

Może Bóg zachowa Niemców, a zachowa ich na pewno. Ja myślę, że ze wszystkich narodów oni właśnie są najbardziej potrzebni Bogu i dlatego ich zachowa. Żeby wszyscy ludzie wiedzieli i czuli, jak wygląda zło. Tylko po to, aby można było wybierać dobro. [H 131]

Wypowiadane zdania już w swojej strukturze zawierają sprzeczność logiczną i ostentacyjną fałszywość, potencjalność łączy się z pewnością co do Boskich poczynań i planów. Niemców uznaje ojciec za narzędzie w rękach Boga użyte do uświadomienia ludziom istnienia Zła i umożliwienia im wyboru dobra. Sam jednak odkłada decyzję na nieokreślone później, wybierając ucieczkę i pozostawiając rodzinę samą sobie w obliczu egzekucji. Pełne patosu wypowiedzi są w istocie całkowicie pozbawione znaczenia, ale dla dziecka stanowią niezrozumiałe obciążenie. Ostatnie słowa np. brzmią jak klątwa i zdają się odgrywać taką rolę: „I powiedz mu, żeby dobrze patrzył, jak będą ich zabijać. Niech patrzy i niech się uczy. I niech ich pamięta przez całe swoje życie” (H 132).

Zagłada Żydów została potraktowana jako proces przyspieszonej edukacji, inicjacja dziecka w Zło i główne odniesienie dla dalszego życia – a więc jako wydarzenie o charakterze mitycznym²⁸. Chłopiec ostatecznie jedynie w towarzystwie matki jest zmuszony do pełnienia funkcji bezwolnego świadka, potem zaś całe jego życie ułoży się w cieniu tego, co zobaczył. Nigdy od narzuconej mu roli już się nie uwolni. Stracił niewinność i zarazem stracił szansę na dojrzałość. Pozbawiony został również oparcia w ojcu i w świecie wartości, który odszedł wraz z nim. Same wartości zaś okazały się jedynie bezużytecznymi frazesami, bezradnymi wobec nowej rzeczywistości. Z tego też powodu Paweł Dobrosielski stawia tezę o archetypiczności opowiadania, ponieważ los wszystkich kolejnych postaci stworzonych przez Hłaskę będzie pewnego rodzaju powtórzeniem:

Chłopiec, główny bohater *Szukając gwiazd*, będzie później wszystkimi mężczyznami w powieściach i opowiadaniach Hłaski. To tutaj właśnie rozegrał się ów mityczny początek, wrzucenie w świat Holocaustu, które na zawsze określiło kondycję egzystencjalną człowieka, jego niemoc zbudowania pozytywnych relacji z drugim, niemożność dokonania jakiegokolwiek wyboru, skazanie na los losera, niewiarę w marzenia i złudzenia²⁹.

²⁸ Można tu zauważyć tendencję do mieszania gatunków i wspierania się różnymi konwencjami w procesie wypowiadania doświadczenia Zagłady.

²⁹ P. Dobrosielski, *Opowiadanie Marka Hłaski „Szukając gwiazd” jako parabola Holocaustu i mityczne „wydarzenie początkowe” w twórczości pisarza*. „Zagłada Żydów”. Studia i materiały nr 4 (2008), s. 411.

Bohaterowie przedstawieni w opowiadaniu pozbawieni są konkretnych cech jednostkowych. Zarysowani schematycznie, charakteryzowani jedynie za pomocą zachowań i słów pełnią funkcję przykładów uniwersalnych postaw wobec życia i kolei losu, zależnych od historycznego fatum Zagłady. Nie wiadomo, skąd pochodzi Zło i dlaczego podporządkowuje sobie rzeczywistość³⁰. Ewa reprezentuje świat osobny, choć bliski, ale ostatecznie bezpowrotnie, bez przyczyny i bez śladu zniszczony. Matka, jak się zdaje, jest przedstawicielką tych, którzy współuczestniczą w losie Żydów, nie umiając go jednak odmienić ani przynieść pocieszenia. Ojciec może reprezentować ludzi czasów przedwojennych. Zarówno on, jak i jego mądrości stały się całkowicie bezużyteczne, tym bardziej że bohater nie potrafi także unieść brzemienia bycia świadkiem, stosuje uniki i ucieka od odpowiedzialności. Te wszystkie okoliczności wpływają na psychikę chłopca, który stanowi figurę człowieka współczesnego, całkowicie samotnego; ma świadomość utraty, choć nie wie, czego został pozbawiony. Jego tożsamość jest niepełna, inicjacja niedokonana, a jednak musi on funkcjonować w świecie, który go rozczarował.

Parabola, jaką autor się posłużył do przedstawienia losów chłopca, wykorzystuje również schemat prozy inicjacyjnej. Planowany akt inicjacji seksualnej – a zamiast tego przeżycie inicjacji w śmierć i nicość – to także opowieść o dorastaniu w cieniu Zagłady, metafora losu mimowolnego świadka Holokaustu i egzystencji naznaczonej pustką. Poza wydarzeniami przełomowymi w życiu chłopca mamy do czynienia też z odwróconym procesem edukacji, którego przeznaczeniem nie jest dorastanie, lecz niemożność dorośnięcia. Gdyby potraktować kolejne utwory pisarza jako następne odsłony biografii bohatera, to należałoby uznać, że to nie tylko inicjacja w tradycyjnym porządku niedokonana, a w nowym odwrócona, ale również proces nieskończony, ciągle przeżywany od początku. Cechę wspólną życiorysów wielu bohaterów Hłaski stanowi zdobycie wiedzy na temat tego, że świat jest zły, pozbawiony miłości, i rozczarowanie jego fałszem. Także w tym właśnie opowiadaniu świat aktualnych wartości okazuje się płytki, co udowadniają słowa i postawa ojca. Podobnie chowanie się za pustymi frazesami, przybieranie maski i udawanie występuje również w innych utworach Hłaski. Słowa całkowicie tracą znaczenie, jak w opowiadaniu *Najświętsze słowa naszego życia*³¹. Jest to sytuacja tragiczna – związana z pozbawieniem człowieka oparcia w świecie naznaczonym brakiem, skazanie na całkowitą samotność. Przywołajmy sąd Karola Ludwika Konińskiego:

Czy katastrofa jawnie przypadkowa pozbawiona jest tragicznego piękna i w ogóle tragizmu?

Ależ właśnie ta niewspółmierność przyczyn z wielkością katastrofy stwarza nowy tragizm: tragizm ostatecznego osamotnienia. Nie ma kogo przeklinać, bo nie ma autora katastrofy [...]³².

Słowa te zdaje się również potwierdzać postać Niemca, który tuż przed egzekucją pociesza dziewczynkę i każe jej przynieść lalkę, poucza też policjanta chcącego odebrać Ewie zabawkę:

– Dlaczego jej to odbieracie? – zapytał Niemiec.

– Chciałem dla dziecka – powiedział policjant.

³⁰ Tym samym utwór Hłaski wpisuje się również w wielowiekową reprezentację toposu *unde malum*.

³¹ M. Hłasko, *Najświętsze słowa naszego życia*. W: *Opowiadania*. Wyd. 2. Warszawa 1998.

³² K. L. Koniński, *Straszny czwartek w domu pastora*. W: *Pisma wybrane*. Warszawa 1955, s. 61.

– Przecież widzicie, że to też jest dziecko – powiedział Niemiec. – Dziwny z pana ale człowiek. Niech pan się wstydzi. [H 134]

Absurdalny dialog, prowadzony w obecności dziewczynki i poprzedzający jej egzekucję, staje się prefiguracją absurdałnej sytuacji. Po nim następuje relacja narratora na temat serii zabójstw. Trudno tutaj doszukać się podziału na dobrych i złych. Nadera donoszący na Ewę sam pochodzi z rodziny naznaczonej przemocą, jego ojca i chorego brata rozstrzelali Niemcy, w tym wypadku Niemiec w niczym nie przypomina oprawcy. Postaci występujące w utworze są bezradne, bezmyślne, postępują czasami okrutnie lub uchylają się od odpowiedzialności, wszystkie jednak wydają się tylko marionetkami na planie Historii. Świat, w którym wydarzyła się Zagłada, odmawia ludziom prawa do pocucia sensu i naznacza egzystencję człowieka tragizmem³³.

Fabula opowiadania jest typowa dla klasycznej paraboli, silnie uschematyzowana i uboga w realia, podobnie jak świat przedstawiony³⁴. Mamy tu do czynienia z taką realizacją gatunku, która skupia się na prezentacji tajemnicy i złożoności świata w perspektywie kataklizmu Zagłady, nie ujawnia jednak – poza nielicznymi dość istotnymi niedopowiedzeniami w komentarzach narratorskich – polemicznego stosunku autora. Wieloznaczność zawarta w świecie przedstawionym odsyła wszakże konsekwentnie do wieloznaczeniowości utworu, wskazując na przestrzeń dyskursywną, a główną zasadą konstrukcyjną jest tutaj kreacja rzeczywistości, mimo dialogicznej struktury utworu.

W pierwszej części opowiadania akcja opiera się przede wszystkim na krótkich dialogach i wolno posuwa się do przodu. Bohaterowie szukają recepty na zyskanie dorosłości, utożsamianej z wolnością. Mimo nielicznych, niemal niewidocznych elementów symbolicznych, które dopiero w kontekście całości można odczytywać jako sygnały, fabuła rozwija się w taki sposób, że nic nie zapowiada późniejszej katastrofy. Natomiast druga część kończy się gwałtownie i dramatycznie. Całość organizują trzy punkty zwrotne w akcji: bójka z Naderą, odejście ojca i rozstrzelanie rodziny Ewy. Widać wyraźnie, że świat jeszcze przed „ostatecznym rozwiązaniem” jest przepełniony agresją (przykuwanie brata Nadery łańcuchem, przemoc i pijaństwo jego ojca, strach Ewy przed ojcem, kolejna bójka między chłopcem a Naderą), która narasta, aż do finalnej kulminacji. Brakuje też postaw pozytywnych, które, być może, celowo się tutaj pomija. Członkowie rodziny Ewy już nie chcą się ukrywać, przekonani, że i tak spotka ich śmierć, ojciec chłopca ucieka przed odpowiedzialnością, odchodząc tuż przed egzekucją, rodzina Nadery donosi. Dialogi wypełniające większość utworu są raczej elementem retardacyjnym. Pokazują bezradność

³³ Zob. M. Janion, *Tragizm. W: Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 75.

³⁴ Według Sławińskiego (*op. cit.*) „Parabola zawiera niejednokrotnie rozwiniętą fabułą, jednakże jest ona z racji swego przykładowego charakteru silnie uschematyzowana i uboga w realia, które podlegają tu rygorystycznej selekcji ze względu na nadrzędny sens utworu”. Zob. też Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, s. 29–30. – Abramowska, *op. cit.*, s. 38. – Owczarz, *op. cit.*, s. 92–93. I. Reid (*The Short Story*. London 1977) natomiast uznaje oszczędność stylu za powszechną cechę współczesnych tekstów narracyjnych, która nadaje im wartość paraboli, mimo iż wykazuje się często o wiele bardziej otwartym zakończeniem. Badacz uważa, że skrótowe tematyczne twierdzenie wynikające z konturu opowieści zawsze sugeruje paraboliczność.

bohaterów wobec mechanizmu Zagłady i działań osób w nią zaangażowanych. Nikt nie potrafi przeciwstawić się katastrofie i nikt nawet nie próbuje tego zrobić. Trzecioosobowy narrator nie tłumaczy wydarzeń, oszczędnie komentuje³⁵ i niewiele tłumaczy, bardzo często znacząco milczy w sytuacjach niejasnych, jak w przypadku przywoływanej już tu sceny w szopie, gdy chłopiec dostrzegł piłę: „nie widział jej [tj. Ewy] twarzy; widział tylko w ciemności błysk piły stojącej w kącie”.

Narrator nie komentuje również żadnych zdarzeń ani postępowania postaci. Jego wiedza ujawnia się jednak w znajomości historii z przeszłości i przyszłości. Jest to także charakterystyczna cecha gatunku: narrator wszechwidzący, trzecioosobowy i zdystansowany wobec zdarzeń, skupiony na faktach. Choć nie ingeruje w świat przedstawiony, to ustanawia znaczącą klamrę, otwierając swoim komentarzem fabułę i wygłaszając ostatnie słowo. W obu wypowiedziach mówi się też o tym samym: o miłości. W rezultacie stanowi to jeden z zabiegów uogólniających, a równocześnie wskazuje na najważniejszą motywację ludzkich działań: poszukiwanie miłości. Wszystkie elementy utworu podporządkowane są nadrzędnemu celowi – przedstawienia kondycji człowieka powojennego, skażonego przeżyciem ekstremalnego zła i obciążonego zarzutem niepodjęcia żadnego działania, człowieka niezdolnego do miłości, a zarazem desperacko jej potrzebującego.

W opowiadaniu *Szukając gwiazd* występują również charakterystyczne dla gatunku symboliczne sygnały związane z drugim planem. Choć fabuła jest schematyczna, jednak nie tylko odsyła do planu ogólnego, ale sama znaczy. Taki element symboliczny w treści utworu stanowią np. puste klatki po królikach. Zwierzątka były kiedyś ulubieńcami chłopca. Stracił je w wyniku grabieży. Przeżył tę pierwszą stratę tak bardzo, że nie chciał już nowych zwierząt, lecz zachował klatki, które zrobił razem z ojcem. To właśnie pamiątki po królikach mają stać się przedmiotem wymiany z Naderą, ceną za zdradzenie tajemnicy, dzięki której wejdą z Ewą w dorosłość. Zanim dziewczynka zniknie z życia chłopca (w tak samo niespodziewany sposób jak króliki), puste klatki zapowiadają jej nieobecność. Grozę przyszłych wydarzeń symbolizuje również wylaniająca się z mroku szopy piła – motyw już zasygnalizowany wcześniej – niemy świadek grabieży królików, rozmów między bohaterami i bójki z Naderą. Piła przypomina przedmiot magiczny, odwraca uwagę chłopca od Ewy i stanowi zapowiedź tego, że później wspomnienie o dziewczynce zatrze się w jego pamięci. Chłopiec, spoglądając na Ewę, która stoi w głębi szopy, nie widzi jej, dostrzega tylko błysk ostrza piły, przez co obraz twarzy dziewczynki zaciera się – to prefiguracja sceny śmierci. Taka wieloznaczność na poziomie fabularnym jest cechą współczesnej paraboli otwartej.

Jak już wskazywałam, przypowieść jako gatunek tradycyjnie wiąże się z tematyką sakralną, moralną, egzystencjalną i filozoficzną. Parabola wyraźnie dąży w stronę moralistyki, a znaczenia literalnej treści umieszcza w polu odniesień etycznych. Nawet jeżeli Hłasko nie powołuje się na te cechy gatunku, nie da się uniknąć tutaj konsekwencji płynących z jego kulturowego zakorzenienia. Forma literacka zawsze obciążona jest znaczeniem wypracowanym i zakodowanym w kulturze. Stanowi kod podwójny – przekazuje informacje za pomocą treści i przenosi

³⁵ Właściwie na 8 stronicach opowiadania wypełnionych dialogami mamy do czynienia zaledwie kilka razy z komentarzem narratorskim.

znaczenie za pomocą formy. Ramy gatunkowe przypowieści zostały wykorzystane w opowiadaniu Hłaski do zbudowania modelu świata, jednak od początku konsekwentnie podważa się jego podstawy. Zderzeniu były poddane pieczołowicie odtworzona forma gatunku i wymykająca się z ram gatunkowych treść utworu. Najpierw zostają zakwestionowane zasady przestrzegane w świecie przedstawionym i odwrócony bieg rzeczy, aż wreszcie zaprzecza się wartościom tam panującym. Hłasko konsekwentnie ujawnia bezradność narracji i bohaterów wobec nowej organizacji świata. Każde słowo wydaje się zbędne, dlatego – mimo ostentacyjnej oszczędności wypowiedzi – narracja jakby pęka pod naporem znaczeń. Okazuje się, że pozornie trwałe i określony porządek ukrywa brak rozwiązania i brak odpowiedzi na przemoc, co ostatecznie doprowadza do katastrofy. Nic nie chroni bohaterów: Ewy przed Zagładą, chłopca przed pustką i traumą. Cały ciężar tradycji gatunku w przypadku realizacji Hłaski został zanegowany. Mimo filozoficznych frazesów ojca i uogólnień narratora nie ma w świecie przedstawionym żadnych wartości ani spójnych systemów etycznych. To świat niespełnionej obietnicy, braku rozwiązań i możliwości pocieszenia. Zagłada zanegowała wszystko i nie da się zaproponować nic w zamian. Dla Hłaski, podobnie jak dla wielu innych pisarzy, jest to wydarzenie archetypiczne, utożsamiane z początkiem. Ale ten początek, jak pisał Imre Kertész – „zerowy punkt kultury”³⁶, stanowi całkowitą negację wartości. Mimo to trzeba żyć ze świadomością klęski, samotności, z poczuciem winy, zarazem absurdalnym i realnym. Motyw konieczności funkcjonowania w świecie, co do którego straciło się złudzenia, a jednocześnie brak drogi ucieczki, jest też charakterystyczny dla twórczości Hłaski (pisarz kilkakrotnie nazwał życie obozem koncentracyjnym). Bohater jego opowiadania przypomina Jurka z *Tworek* (1999) Marka Bieńczyka. Niemożność zrozumienia tego, co się stało, przekłada się w pierwszym i w drugim przypadku na niemożność osiągnięcia dojrzałości. W parabolę wpisany zostaje więc również ułomny los człowieka po Holokauście.

Tytuł opowiadania ma także wymiar symboliczny i wskazuje na metaforyczny charakter paraboli. Niewątpliwie jest oczywistym odwołaniem się do treści utworu. „Szukanie gwiazd” powinno się odnosić do działań dwojga bohaterów, bardziej chyba nawet do działań chłopca, który próbuje nawiązać prawdziwe relacje, tak jak je rozumie. Zanim świat obojga zmieni nieunikniona katastrofa, próbują naiwnie odkryć swój sposób na życie. Chociaż w zastraszająco szybkim tempie zamykają się wszystkie możliwości, dzieci wyobrażają sobie, że mają swój los we własnych rękach, i chociaż przedwcześnie muszą odnaleźć receptę na osiągnięcie dorosłości, wydaje im się, że są w stanie to zrobić. Gwiazda to też Ewa, jako Żydówka, w świecie odmawiającym jej prawa bytu: nieuchwytna, krucha, istniejąca warunkowo z chwilowo odroczonym wyrokiem śmierci, a w końcu brutalnie usunięta ze świata przedstawionego. „Szukanie gwiazd” to również najbardziej oczywista metafora, co do której autor nie pozostawia wątpliwości:

- Nie płacz, mała – powiedział. – Wiesz, kim jesteśmy?
- No? – odpowiedziała Ewa.
- My jesteśmy poszukiwaczami gwiazd – powiedział. – Szukamy złotych gwiazd. [H 133]

³⁶ I. Kertész, *Los utracony*. Przeł. K. Pisarska. Warszawa 2002, s. 253.

To też jedyne miejsce w tekście, które wyraźnie określa sytuację rodziny Ewy i jej pochodzenie. Ani razu w opowiadaniu nie pada określenie „Żydówka” (tylko w zakończeniu pojawia się wzmianka o rodzinie żydowskiej, która popełniła samobójstwo kładąc się na torach), chociaż Nadera, zwracając uwagę na rysy Ewy i opisując jej wygląd, wyraźnie sugeruje, z jakiej nacji dziewczynka się wywodzi. Gwiazdy symbolizują zgładzoną społeczność Żydów i ślady po ich świecie. Będą nieustannie poszukiwane. Czas i miejsce celowo nie zostały określone, mimo że w pierwotnej wersji opowiadania z 1962 roku tytuł brzmiał *Amor 1943* – umieszczało to akcję w konkretnym momencie. Autor jednak już w kolejnej, późniejszej o rok, wersji zmienił tytuł na *Szukając gwiazd*, co wskazuje na świadome i celowe wykorzystanie formy gatunkowej, ponieważ metafora poszerza pole znaczeń i wpływa na uniwersalny charakter utworu, aktywizując czytelnika do uczestnictwa w procesie odszyfrowywania sensów. W przypadku tematyki związanej z Holocaustem wydaje się, że jest to zabieg najbardziej niebezpieczny spośród pozostałych mechanizmów paraboli, ponieważ uniwersalizm zabija jednostkowość i konkretność, które stanowią fundamentalny element doświadczeń ekstremalnych. Symboliczny, wieloznaczny tytuł, anonimowość i archetypiczność bohaterów, lapidarność oraz enigmatyczność języka, wreszcie nieokreślone czas i miejsce – taki rodzaj opisu doświadczenia Zagłady całkowicie odbiega od postulatów świadectwa, ale jednak tekst nie zostaje pozbawiony wartości wypowiedzenia, przedstawienia przeżycia związanego z wydarzeniem ekstremalnym. Jak stwierdza Dobrosielski:

Doświadczenie Shoah zostaje odebrane Żydom – to słowo nawet nie pojawia się w tym tekście – wielu badaczy nie zgadza się na takie postawienie sprawy, argumentując, że traci się w ten sposób z oczu cierpienie ofiar. Wydaje się jednak, że nie ma wyjścia z tego dramatycznego napięcia – pomiędzy uczczeniem pamięci ofiar a rozumieniem Holocaustu jako wydarzenia, które wyznacza kondycję egzystencjalną człowieka. Pewna uniwersalizacja wydaje się więc z tej perspektywy nieuchronna³⁷.

Lecz trzeba zauważyć, że o ile sam zabieg uniwersalizacji nie jest niebezpieczny dla przedstawiania doświadczenia Zagłady, o tyle ujmowanie go, jak konstatuje Lawrence L. Langer, w kategoriach „zachowań wyjątkowych” prowadzi do utraty konkretności, a co za tym idzie – do neutralizacji bezprecedensowego charakteru tego doświadczenia. Oto słowa Langer:

Kiedy [...] mówię o neutralizowaniu Holocaustu, mam na myśli używanie – a zapewne także nadużywanie – dramatycznych okoliczności tego wydarzenia do wzmocnienia swoich wcześniejszych przekonań na temat idealnego ładu moralnego, uniwersalnej ludzkiej solidarności albo wierzeń religijnych, dzięki czemu możemy zachować przekonanie, że wspomniane ideały nie straciły swojej dziewiczej wartości w naszym postholokaustowym świecie³⁸.

Hłasko w opowiadaniu – wykorzystując formę zakorzenioną w kulturze, która reprezentuje przestrzeń prawd i wartości – w rzeczywistości uruchamia głównie jej warstwę dyskursywną. To, co zastane, ukazuje jako przewartościowane, a uniwersalizacji używa do przedstawienia losu człowieka w świecie po Zagładzie. Samo

³⁷ Dobrosielski, *op. cit.*, s. 410.

³⁸ L. L. Langer, *Neutralizowanie Holocaustu*. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 141 (przeł. J. Mikos).

horrendum doświadczenia ekstremalnego utrzymuje poza granicami tego przedstawienia, przede wszystkim w niedopowiedzeniach i znaczących przemilczeniach. W rezultacie to, co widoczne, to skutki owego wydarzenia, po których łatwo sobie wyobrazić, jak niszczące i degradujące jest samo przeżycie. Uniwersalizacja pozwala również na ukazanie Holokaustu jako historii nie kończącej się, trwale wpływającej na człowieka, ale także niezbywalnie demaskującej wiedzę o jego skłonnościach i słabościach. Autor wysuwa oskarżenie pod adresem języka, który formułuje prawdy objawione i mówi o wartościach, a wobec podłości człowieka w sytuacji, kiedy Zło dochodzi do kulminacji, wydaje się dramatycznie bezradny. W ujęciu parabolicznym nie jest to wydarzenie historyczne, lecz początek nowej ery, eskalowanie tego, co wypierane, obnażanie masek skrywających mordercze instynkty i skłonności do Zła, przede wszystkim zaś demaskowanie prawdziwego oblicza kultury nie umiejącej temu Złu zaradzić. Opowieść staje się próbą wyrażenia czy zrozumienia wydarzenia traumatycznego, którego źródło – Zagłada – nie ruszając się poza jej ramy, tak silnie na nią oddziałuje. W rezultacie tekst staje się odzwierciedleniem braku rozumienia, bezradności, a także ujawnia ciągłą traumę. Powołajmy się na słowa Agaty Bielik-Robson:

istotą traumy jest to właśnie, że zawsze wydarza się „za wcześniej”, jej rozumienie natomiast zawsze przychodzi „za późno”: ludzkie Ja istnieje w stanie desynchronizacji, w wiecznej kondycji opóźnienia, kiedy nic nie dzieje się „w czas”³⁹.

Zauważmy, że tworzy się coraz więcej tekstów, które – poruszając temat Zagłady – nie stawiają sobie za cel ukazania doświadczenia ofiary. Bardziej aktualne i równie uprawnione wydaje się dzisiaj mówienie o Holokauście jedynie poprzez zmiany, jakie to wydarzenie spowodowało w kulturze i w świecie. Nie należy dokonywać nadmiernego uogólnienia, ale trzeba uprawomocnić też możliwość wypowiedzenia się na temat doświadczenia Zagłady z pozycji innej niż ofiara bezpośrednia i w formie odmiennej niż świadectwo osobiste. Dlatego wyjątkowo przydatnym terminem w dyskursie holokaustowym jest „kategoria postpamięci” jako perspektywy jego dalszego rozwoju⁴⁰. Trauma związana z Zagładą dawno już okazała się doświadczeniem przenoszonym na kolejne pokolenia, nie tylko ze względu na jej istnienie w historiach rodzinnych, ale także z powodu jej nadal problematycznego miejsca w pamięci zbiorowej. Ponownie przywołajmy artykuł Bielik-Robson:

W myśl psychoanalizy [...] człowiek to zwierzę, które pamięta. Nawet, a może zwłaszcza, jeśli pamięć to proces paradoksalny, który przechowuje ślady tego, co nigdy nie będąc doświadczone „jako takie”, nie pozostawia wyraźnych tropów⁴¹.

³⁹ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 25.

⁴⁰ Kategoria postpamięci została wypracowana przez M. Hirsch (*Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge 1997; edycja polska: *Żałoba i postpamięć*. W zb.: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. Domańska. Poznań 2010 (przeł. K. Bojarska)). Postpamięć w takim ujęciu będzie oznaczała pamięć kogoś, kto nie uczestniczył w wydarzeniach, ale doświadczył ich pośrednio poprzez wspomnienia ofiar i świadków oraz poprzez teksty kultury, przeżywa je, jest w nie zaangażowany i stawia się w roli świadka. Zwrócenie uwagi na problem dziedziczenia traumy przez „drugie pokolenie” stanowi kolejny krok w definiowaniu pamięci jako dobra wspólnego, dostępnego dla każdego, kto identyfikuje się ze stratą.

⁴¹ Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 34.

W opowiadaniu *Szukając gwiazd* punkt ciężkości został przesunięty z doświadczenia Zagłady na bycie w świecie, w którym się ona wydarzyła. Przyglądając się twórczości Hłaski, można zaobserwować przewijające się wątki związane z Holocaustem i polską rzeczywistością po Zagładzie. Nieobecność dawnego świata żydowskiego na zawsze definiuje nową rzeczywistość, w której bohater opowiadania *Szukając gwiazd* staje się reprezentantem całej społeczności. Jego egzystencja została na trwałe naznaczona koniecznością szukania, poczuciem bezradności i osamotnieniem, wynikającymi głównie z podjętego zobowiązania:

Plakał [chłopiec] [...] od czasu do czasu; wtedy właśnie, kiedy przypominał sobie, że nigdy już nie będzie mógł mieć żony i dzieci, bo przysiągł już wierność; i że zakochany jest przecież na całe życie. [H 134]

Nie jest to człowiek, który przeżył stratę i odżałował, przeszedł przez wszystkie etapy żałoby i może żyć dalej. W tym przypadku strata nie daje się wytłumaczyć, jest niezrozumiała i irracjonalna, wynika z mechanizmu narzuconego odgórnie, stanowi efekt kulminacji Zła i powoduje kalectwo – ułomność emocjonalną tych, którzy jej doświadczyli. Chłopiec szuka sposobów na dorosłość, lecz zostaje w nią wrzucony brutalnie poprzez usunięcie części jego świata i nałożenie na niego brzemienia roli świadka. Żyje więc jako człowiek kaleki, niezdolny do szczęścia, który pozornie nie pamięta, ale wie o tym wszystkim i dlatego przypomina sobie to co jakiś czas, w szczególności zaś nosi na sobie znamię. Dotknął niewyobrażalnego zła i nie potrafi funkcjonować normalnie. Nie płacze nad stratą, zapomniał już, co stracił, ale płacze nad sobą i swoją ułomnością. Nieobecność świata żydowskiego czyni chłopca współwinnym, współodpowiedzialnym.

Utwór Hłaski pozornie wpisuje się w ramę paraboliczną, jednak tylko do pewnego momentu. Ostatecznie w zakończeniu dochodzi do wydarzenia zabarwionego ironią, które stawia pod znakiem zapytania kwestię wypowiedzianą się na temat zbrodni i mocy używanego języka. W zestawieniu policjanta z Niemcem – paradoksalnie – ten drugi wydaje się lepszy, ponieważ przynajmniej podejmuje próbę porozumienia z ofiarą, okazuje jej życzliwość, chociaż jego działania są dziwne i bezcelowe, niby empatyczne, ale tak naprawdę zupełnie pozbawione sensu. Wreszcie w ramach pocieszenia Niemiec wypowiada absurdalną – w kontekście całej sytuacji – historyjkę dydaktyczną stylizowaną na bajkę.

– No – powiedział [Niemiec]. – Nie bój się. Znasz bajkę o wilku i siedmiu kozłatkach? Nie? Pewnego razu Mama-koza powiedziała do swoich dzieci: „Nie otwierajcie teraz nikomu, kiedy mnie nie będzie”, i poszła. Wtedy pod dom przyszedł wilk i zapukał łapą w drzwi. „Kto tam” – zapytały kozłeta. a on na to: „To ja, wasza babcia”. „A dlaczego masz taki gruby głos, babciu?” – zapytały kozłeta... [H 133]

Kontynuuje opowieść, ale zanim dojdzie do morału, policjant przybywa z wiadomością, że wszystko przygotowano do egzekucji. Historyjka nie tylko jest niewłaściwa i pozbawiona sensu, lecz świadczy o całkowitej bezmyślności mówiącego. Tak naprawdę opowiada ją dla siebie, by uwolnić się od uczucia nieporadności, zabić czas. Bajka – zwykle opowiadana dziecku w bezpiecznym domu przez bliskie osoby – w sytuacji przygotowywania egzekucji wprowadza ironiczne odwrócenie sensu, tekst nabiera zupełnie innego znaczenia. Hłasko stawia w stan oskarżenia formy kulturowego porozumiewania się (które tutaj nawet zdają się nie wykraczać ponad bariery językowe) jako fałszujące rzeczywistość, ukrywające prawdziwe zamiary.

Podaje w wątpliwość wszystkie wyrażone treści w kontekście Zagłady (język zostaje pozbawiony zdolności komunikowania), a zwłaszcza wyszydza bezlitośnie samą próbę konstruowania opowieści. Można stwierdzić, że jest to również moment istotnego zanegowania ramy gatunku i skłonności do budowania sensu, jednocześnie zaś przez ten zabieg ujawnia się charakter doświadczenia Zagłady. Wymyka się ono możliwościom opisu, podważa tradycyjne sposoby reprezentacji, mimo iż jest to właśnie doświadczenie znaczące, które determinuje całe późniejsze życie. Im mniej się o nim mówi, tym bardziej staje się ono zjawiskiem dominującym w tekście.

Podobnie dzieje się z językiem postaci: frazesy wygłaszane przez ojca oraz liczne powtórzenia zamiast odgrywać rolę wzmocnienia, ujawniają bezradność, naśladują proces mechanicznego szukania słów. Mnożenie synonimów: „chłopiec wiedział to wszystko, słyszał o tym wszystkim [...]”, nie powoduje uzyskania odpowiedzi. Analogiczną funkcję pełnią pierwsza i ostatnia fraza utworu: „Chłopiec miał dziewięć lat, był zakochany i wiedział już, że zakochany jest na całe życie”, „bo przysiągł już wierność; i że zakochany jest przecież na całe życie”. Powtarzanie słów „wiedział”, „przecież” itp. jak mantry, połączone ze specyficznym ukształtowaniem wypowiedzi, opartym przede wszystkim na inwersjach, nie wynika z pewności co do słuszności głoszonych poglądów, ale wręcz przeciwnie: demaskuje brak przekonania i bezradność. Z jednej strony, deklaracja ta stanowi kłamrę, więc uwydatnia się jej kluczowe znaczenie (miłość), z drugiej zaś sytuacja tej wypowiedzi i dziecięcy nadawca odbierają jej jakąkolwiek wartość. Dochodzi do swoistego absurdu, gdzie każdy element znaczący zostaje pozbawiony sensu: bohater jest skazany na poruszanie się po przestrzeni pustki, która z kolei definiuje jego egzystencję. W rezultacie dwie następne kwestie stają się przedmiotem paraboli o Zagładzie: niewyraźność doświadczenia Zagłady i o ciężłość języka oraz utrata jego możliwości sensotwórczych jako nośnika wartości. Te zagadnienia ujawniają się w przestrzeni dyskursywnej gatunku i stanowią wyzwanie dla czytelnika. Formuła paraboli i jej skłonność do uogólnień podkreślają również aktualność i paradoks Zagłady, jej funkcjonowanie w różnych przestrzeniach życia, przede wszystkim poprzez ujawnianie braku, ale także poprzez obnażanie niezmienności natury ludzkiej, mimo nieustannej labilności rzeczywistości, a właściwie w całkowitym jej przeobrażaniu.

Forma w świecie chaosu, parabola w świecie pozbawionym znaczenia.

***Malowany ptak* Jerzego Kosińskiego⁴²**

Dla pogłębienia analizy sposobu funkcjonowania formy parabolicznej w ukazaniu doświadczenia Zagłady warto zestawzić opowiadanie Hłaski z powieścią Jerzego Kosińskiego *Malowany ptak*, należąca również do tego rodzaju utworów, które jako kształt wypowiedzenia owego doświadczenia wybierają literackość, utożsamianą przede wszystkim z formą gatunkową i językiem figuratywnym. Prawda o Zagładzie w takim tekście ujawnia się dzięki zderzeniu porządku z chaosem, uporządkowanej i zaplanowanej formy z bezładem doświadczenia, dla którego najstosowniejszą treść stanowiłyby krzyk lub bełkot⁴³. Niestety, tego rodzaju komunikat całkowicie wyklu-

⁴² J. Kosiński, *Malowany ptak*. Przeł. T. Mirkowicz. Warszawa 1989.

⁴³ Takie próby wyrażające sprzeciw wobec formy pojawiły się w literaturze, np. w powieści L. Buc z-

cza możliwość porozumienia, jedyny adekwatny kod nie spełnia warunków przekazu. Próba wydobywania prawdy o tamtym doświadczeniu poprzez paradoks formy i treści wydaje się dość skutecznym działaniem. Tym bardziej skutecznym, im mocniej forma i treść sytuują się na dwóch przeciwległych biegunach; w zderzeniu porządku z bezładem oraz w konfrontacji literackości z niemożnością wypowiedzenia ujawnia się prawda o doświadczeniu ekstremalnym. Dlatego odnosimy wrażenie, że parabola także i w tym przypadku stanowi wybór trafny.

Kosiński nie ogranicza się do jednej strategii formalnej. Realizuje zarówno elementy paraboliczne, baśniowe, powiastki filozoficznej, jak i inne rozwiązania powieści inicjacyjnej, połączone z mityzacją czasu i przestrzeni. Wszystkie te elementy spaja kreacja bohatera dziecięcego, 6-letniego chłopca. Przez cztery lata tułaczki po okolicznych wioskach świat oglądany jest jego oczyma i komentowany w pierwszej osobie. W rezultacie dziecięce interpretacje wydarzeń, próby rozumienia brutalnych zachowań, łączenie tego, co realne, z tym, co baśniowe i wyobraźniowe oraz naiwne – wszystko to wchodzi w ramy większej opowieści, wyznaczane przez rozumienie dorosłego odbiorcy. Specyficzną sytuację wytwarza również narracja pierwszoosobowa. Relacja staje się subiektywna: poznajemy odczucia i interpretacje dziecka, które uzasadniają metaforyczny sposób widzenia świata i wyobraźniowość w jego kreacji. Jednak nieokreślony dystans czasowy wobec wydarzeń relacjonowanych w czasie przeszłym oraz uogólnienia i refleksje wskazują na rekonstruowanie perspektywy dziecka przez dorosłego narratora. Ostatecznie otrzymujemy opowieść złożoną z postrzegania rzeczywistości i interpretacji wydarzeń przez chłopca oraz z ukrytej, implikowanej interpretacji wspomnień przez osobę dorosłą. Napięcie między wiedzą dziecięcego bohatera i dorosłego narratora, a także odwoływanie się do wiedzy czytelnika powodują otwieranie się planu znaczeń naddanych.

Najważniejszy element konstrukcji fabuły stanowi miniatura tego, co pozostało poza ramami świata przedstawionego, gdzie rozprzestrzenia się Zagłada. Zło wewnątrz tego świata, którego źródłem są napotkani ludzie, deprawuje chłopca, Zło na zewnątrz natomiast przeobraża rzeczywistość. Teksty takiego rodzaju, konstruując metaforyczny i hybrydyczny pod względem konwencji obraz świata, odsłaniają jakieś jego cechy, prawidłowości czy zasady nim rządzące. Obraz, który wytworzył się w dziele, charakteryzuje się również wielostronną symbolicznością. Świat przedstawiony budowany jest na zasadzie kontrastu. Życie niejednokrotnie sprzeciwia się śmierci: na weselu dochodzi do zbrodni, ludzi wywozi się do obozów w czasie grybobrania. *Sacrum* ściera się z *profanum*, obrazki święte wiszą obok żydowskich fotografii znalezionych na torach, pamiątki po pomordowanych służą do sprośnych żartów i pobudzają fantazje seksualne, kościół sąsiaduje z dołem na fekalia, radość rodziców spotyka się z obojętnością i strachem dziecka, przyjaźń rodzi tragedię. Szczególne znaczenie mają w utworze także pociągi przejeżdżające przez las – przerywają naturalny rytm życia społeczności, wioząc innych ludzi na śmierć. Zabijają również dzieci bawiące się na torach. Jednocześnie za pomocą pociągu Milczek dopuszcza się zbrodni, przedstawiając zwrotnicę. Główny bohater,

kładąc się pod pociągiem, poddaje się tajemniczemu *mysterium* walki ze strachem, w celu uwolnienia się od niego.

Od momentu, kiedy mijala mnie lokomotywa, do chwili przejazdu ostatniego wagonu, czułem w sobie życie w formie równie skoncentrowanej jak twaróg, który powstaje ze zsiadłego mleka odsączonego przez szmatkę. Przez ten krótki czas [...] nie liczyło się nic poza prostym faktem, że żyję. [...] Na dnie nowego doświadczenia odkrywałem radość z tego, że jestem cały i zdrow⁴⁴.

Czas utworu zostaje określony, rozpoczyna się on od oddania 6-letniego dziecka na przechowanie na wieś w momencie wybuchu wojny. Historię wieńczy koniec okupacji, gdy chłopiec osiąga wiek około 12 lat. Jednak poza tymi ramami akcja *Malowanego ptaka* toczy się zgodnie z czasem wewnętrznym wędrowki, wypełnionej ucieczkami, niewolą i pobytem w różnorodnych domach i miejscach. Czas subtelnie dookreślają również warunki pogodowe, zmiany pór roku. Jest to wszakże przede wszystkim czas trwania wojny, definiowanej głównie poprzez obecność Niemców i Zagładę Żydów, wreszcie zaś też poprzez sylwetki Rosjan, Kałmuków i partyzantów. Miejsce od początku zostaje uznane za szczególne. Oddalone od miast, „zapomniane przez wieki”⁴⁵, odizolowane od świata, gdzieś na wschodzie Europy, zamieszkiwane przez ludność okrutną i surową, a równocześnie zabobonna i religijna. Katolicyzm i prawosławie służą jednak głównie utrwaleniu tradycji i uprawomocnieniu zachowań społecznych, w tym także aktów przemocy. Jak określa to miejsce narrator trzecioosobowy na początku utworu:

Jedynym prawem było prastare prawo silnych i bogatych do narzucania swojej woli słabym i ubogim. Ludność, podzieloną na katolicką i prawosławną, łączyła tylko wyjątkowa zabobonność oraz niezliczone choroby, nekające zarówno wieśniaków jak i zwierzęta⁴⁶.

Dzieci nie posyła się do szkół, nie ma elektryczności i opieki medycznej, całe wioski zdane są tylko na siebie i same ustanawiają zasady egzystencji w swoich społecznościach. Ludzi z owego regionu charakteryzuje też specyficzna uroda: mają jasną cerę, jasne włosy i niebieskie lub szare oczy. Tym bardziej w takim kontekście odmiennosc chłopca zostaje podkreślona przez jego urodę, wśród mieszkańców okolicznych wsi jego czarne włosy i oczy budzą przerażenie (bo może rzucić urok), nienawiść (jest inny) oraz pogardę (przypomina Żyda albo Cygana). Dodatkowo te mechanizmy wspiera propaganda niemiecka i głęboko zakorzeniony antysemityzm. Zarówno postaci, mimo że różni je jednostkowy los, jak i fabuła są w dużym stopniu uschematyzowane. Głównymi zasadami rządzącymi światem przedstawionym jest podział na ofiary i katów, a akcję organizują kolejne akty narastającej agresji. Dzięki temu całość podporządkowuje się nadrzędnej wizji ukazującej świat jako miejsce nieustannej walki, opresji i Zła.

Figura dziecka

Oba teksty paraboliczne, traktując o doświadczeniu Zagłady, wykorzystują figurę dziecka. Wiąże się z tym zabiegiem dodatkowa płaszczyzna sensotwórcza. Po pierw-

⁴⁴ Kosiński, *op. cit.*, s. 212.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 8.

⁴⁶ *Ibidem*.

sze, dlatego że dziecko wydaje się najstosowniejszym narratorem opowieści, a jego świadectwo holokaustowego dzieciństwa jest najbardziej wiarygodne. W *Malowanym ptaku* w postaci chłopca zawiera się podwójna prawda o Szoa. Dzięki swojej niezwyklej mocy i instynktom miał on więcej szans na przeżycie, jednocześnie zaś stanowił niewątpliwie najbardziej dramatyczną ofiarę Zagłady, jego życie bowiem zostało przekreślone, zanim się jeszcze na dobre zaczęło. Nawet gdy udało mu się przetrwać, pozbawiono go szans na normalną egzystencję. Ocalenie wiązało się z samotnością, ponieważ świat, do którego dziecko należało, już nie istniał. Niemożliwa była również po nim żałoba, a to przecież podstawowy warunek uwolnienia się od traumy. Dziecko stało się szczególnie i znaczącą figurą pamięci w utworach o Holokauście. Carl Gustaw Jung napisał o fenomenologii archetypu dziecka:

We wszystkich mitach dotyczących dzieciństwa spotykamy zdumiewający paradoks: z jednej strony, bezbronne „dziecko” wydane jest na pastwę niezwykle potężnych wrogów, nieustannie zagrożone zniszczeniem, z drugiej natomiast dysponuje siłami przekraczającymi ludzką miarę. Ta mitologiczna koncepcja ściśle wiąże się z psychologicznym faktem, iż „dziecko” jest, z jednej strony, czymś niepokazanym, pozbawionym znaczenia, „tylko dzieckiem”, z drugiej zaś jest boskie⁴⁷.

Jednocześnie też „dziecko” – według Jungowskiej teorii – stanowi warunek konieczny poznania:

To właśnie ów psychicznie „inny byt” umożliwia w ogóle świadomość. Indywidualna tożsamość nie umożliwia bowiem żadnej świadomości, dopiero rozłączenie, oderwanie, bolesny fakt „stania w przeciwieństwie wobec” stwarza świadomość jednostkową i poznanie⁴⁸.

Właśnie ową dwoistość archetypu wykorzystują teksty paraboliczne pisane z perspektywy dziecka, szczególnie częste w dyskursie o Holokauście, także tekst paraboliczny Kosińskiego. Dziecko w omawianych utworach wyraźnie stoi w opozycji do rzeczywistości, równocześnie zaś przemycia zupełnie inną świadomość Zagłady, gdyż całkowicie różne są jego doświadczenia. Przywołując znamienne słowa Jeana-François Lyotarda, iż jedyni prawomocni świadkowie Zagłady to jej ofiary, które nigdy nie przemówią – można powiedzieć, że dziecko jest tej koncepcji najbliższe. Zaświadcza jako niema figura, pozbawiony głosu, mimowolny obserwator, a zarazem uosabia ogromny potencjał sensotwórczy archetypu. Dziecko, które samo nie mówi, przenosi do tekstu ślady „Tamtego”, odcisnięte niezbywalnym piętnem na jego psychice, wyzierające poza czas tekstu, przekazuje grozę teraźniejszości realnego życia osoby dorosłej. Nie pozwala to odbiorcy na odczucie ulgi i komfortu – nieustannie ewokuje niepokojącą grozę doświadczenia Szoa. Dziecko okazuje się na tyle silniejsze od dorosłego, żeby ocaleć, ale jednocześnie implikuje świadomość, że nie może żyć dalej w świecie, gdzie Zagłada stała się faktem. Konsekwencją tego stanowi przejmujące uczucie pustki egzystencjalnej, wyrażającej się w nienaturalnej, dramatycznej nieobecności żydowskiego świata i obciążonej winą obecności tych, którzy przetrwali. Poprzez postać dziecka przywoływane jest również holokaustowe dzieciństwo, czy raczej jego dramatyczny koniec lub brak, determinujące całe późniejsze życie.

⁴⁷ C. G. Jung, *Fenomenologia archetypu dziecka*. Cyt. z: *Dzieci*. Wybór, oprac., red. M. Janion, S. Chwin. Gdańsk 1988, s. 258 (przeł. M. Garwolińska).

⁴⁸ *Ibidem*, s. 259.

W przypadku dzieci, dla których rzeczywistość Zagłady była jedyną rzeczywistością dostępną poznaniu, które nie pamiętały świata sprzed, więc nie stanowił on dla nich żadnego punktu odniesienia, konfrontacja ta nie była może tak bolesna jak dla dorosłego, jednak w pewnym sensie okazywała się nie do przyjęcia [...] ⁴⁹.

Ten element wykorzystuje także Hłasko. Dziecięcy bohater jego opowiadania naiwnie interpretuje rzeczywistość, lecz od początku wojna i Zagłada oznaczają koniec niewinności oraz brutalne wrzucenie w świat pełen zła i okrucieństwa. Chłopiec nieświadomie nie tylko poddaje się roli świadka, ale także podejmuje zobowiązania, które okażą się wiążące mimo nieobecności, a może nawet właśnie z powodu nieobecności żydowskiego adresata. Ten początek zdefiniuje jego późniejsze losy i będzie ciężać jak fatum nad dorosłym życiem. Wybór bohatera dziecięcego w obu parabolach dodatkowo wzmacnia znaczenie utworów.

Doświadczenie Zagłady prezentowane poprzez postać bohatera dziecięcego dotyczy jeszcze innego, szczególnego wymiaru. Jako jedyna znana rzeczywistość stanowi główny element wpływający na kształtowanie się psychiki i tożsamości dzieci. To doświadczenie ekstremalne jest również najważniejszym doświadczeniem inicjacyjnym, które powoduje niewyobrażalne zmiany w psychice. W rezultacie „dzieci Holokaustu” świadczą własnym życiem o charakterze doznania, które legło u podstaw ich egzystencji i traktują całe późniejsze życie jako fatalny los. Pozbawiona spójności biografia stanowi zagrożenie dla stabilności psychicznej, dlatego często ocalone dziecko zaskakuje trudnym do zrozumienia wyborem śmierci – w późniejszym, dorosłym życiu. Nieustanne balansowanie na granicy życia i śmierci stało się doświadczeniem inicjacyjnym skazującym na całkowite osamotnienie i nieobecność wspólnoty, wobec której równocześnie odczuwa się ciężące zobowiązanie dawania świadectwa.

Jednak można odnieść wrażenie, że dziecko, czego dowodzą obie przywołane parable dotyczące doświadczenia Szoa, jest najbardziej wiarygodnym świadkiem Zagłady, ponieważ jego naznaczona tragizmem egzystencja nosi znamiona traumy i staje się symbolicznym odwołaniem do tego, co spowodowała eskalacja nienawiści – pod postacią Zagłady Żydów – także w rzeczywistości współczesnej. Opowiadanie *Szukając gwiazd* pokazuje, że również świadek dotknięty tym doświadczeniem wychodzi z niego pokaleczony, żyje ze świadomością utraty i nie jest w stanie normalnie funkcjonować.

Funkcja paraboli w wyrażeniu doświadczenia Zagłady

W roku 2005 Głowiński, diagnozując sytuację dyskursu holokaustowego i stosowność użycia literackości w przedstawieniu doświadczenia Zagłady, zgadzał się z twierdzeniem, że kategoria stosowności bywa problematyczna i w zasadzie wszystko może okazać się stosowne lub niestosowne, w zależności od perspektywy, z jakiej się patrzy ⁵⁰. Jednak w przypadku paraboli nie widział możliwości odpowiedniego

⁴⁹ D. Krawczyńska, *Oczami dziecka. Zagłada we wczesnej twórczości Henryka Grynberga*. „FA-art” 2003, nr 1/2, s. 161.

⁵⁰ M. Głowiński, wprowadzenie w zb.: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. ... [i in.]. Kraków 2005, s. 17.

zaprezentowania doświadczenia Zagłady. Zarzucał tej formie gatunkowej głównie uniwersalizowanie, które powoduje pozbawienie doświadczenia – konkretności i niepowtarzalności, wynikających z faktu, iż Holocaust jest wydarzeniem bez precedensu, a przez to „przekształci się w przypowieść, mówiącą na przykład o panowaniu zła czy o ułomnościach ludzkiej natury”⁵¹.

Badacz stwierdzał również, że skłonność do uniwersalizacji będzie coraz częściej się pojawiać z powodu zwiększania się dystansu czasowego i zmiany sytuacji antropologicznej podmiotu wyrażającego doświadczenie, przez co samo wydarzenie zatraci znamiona realnego, a zacznie funkcjonować w kategoriach figury.

Można powiedzieć, iż taki kierunek w realizacjach formalnych w obrębie dyskursu na temat Zagłady nie stanowi jedynie rezultatu wymienionych przez Głowińskiego warunków, lecz również jest rezultatem funkcjonalności form tradycyjnych.

Nie daje się w sposób uprawniony analizować znaczenia użycia gatunku w odezwaniu od jego tradycji. Parabola jest, oczywiście, ugruntowana w tekstach sakralnych, odwołujących się do konkretnych wzorów postaw i budujących wizję świata spójną z określonym systemem religijnym. Na drugim jednak biegunie swojej historii stała się ulubionym gatunkiem XX-wiecznej prozy narracyjnej. Po realizacjach Camusa czy Kafki trudno zarzucić parabolę natrętne moralizowanie lub zacięcie dydaktyczne. Na trwałe związała się wszakże z problematyką egzystencjalną, katastroficzną i etyczną, a dominującym obszarem funkcjonowania tego gatunku stała się literatura filozoficzna. Nadrzędnym zadaniem przypowieści jest ukazywanie uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, głównie zaś stanowisk wobec życia i kolei losu. Zagłada jako fakt historyczny konsekwentnie odchodzi do porządku przeszłości, a jej aktualność w perspektywie doświadczenia ofiar kończy się. Zagłada stanowi zjawisko szczególne i bezprecedensowe, ale jej znaczenie nabiera pewnych cech uniwersalnych i niezmiennych, szczególnie po późniejszych wydarzeniach o podobnych znamionach⁵². Jest najważniejszą cezurą oddzielającą świat starych wartości od „płynnej nowoczesności”⁵³. Zawsze będzie symbolizowała niewyobrażalne zło i transformację, jaka dokonała się za jej udziałem w dzisiejszym świecie.

W opowiadaniu Hłaski Zagłada przyjmuje formę fatalizmu historycznego, eskalacji zła utożsamianej z kresem. Jej cechą charakterystyczną wydaje się odarcie człowieka z fałszywych wartości, które miały stanowić podstawę jego egzystencji, a w konfrontacji z totalnym kataklizmem nie wytrzymały próby i okazały się pustymi frazesami. Ostatecznie przedstawiona rzeczywistość nosi znamiona absurdu. Niemiec współczuje dziewczynce (w przeciwieństwie do policjanta uczestniczącego w egzekucji), ojciec wygłasza mowę moralizatorską tuż przed swoim zniknięciem *etc.* To oczywiście, że zachowanie postaci zarówno w pierwszym, jak i w drugim

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ludobójstwo w Rwandzie wydarzyło się w nieodległym czasie, w 1994 roku. W ciągu 100 dni zostało wymordowanych przez Hutu około miliona osób z plemienia Tutsi.

⁵³ Pojęcie stworzone przez Z. Bauman'a (*Płynna nowoczesność*. Kraków 2006) mające służyć jako główna kategoria opisowa współczesności. „Płynna nowoczesność” charakteryzuje się prywatyzacją ambivalencji, poczuciem niepewności jednostki wobec przygodności bytu, fragmentarycznością i epizodycznością. Stanowi zarazem niejako kontynuację i przeciwieństwo stałej nowoczesności, czy też – co, być może, trafniej oddaje jej istotę – nowoczesność pogodzoną z klęską swojego projektu, pozbawioną ambicji ładotwórczej.

utworze jest całkowicie pozbawione znaczenia w kontekście wiedzy o Zagładzie, jednak ma to konkretne uzasadnienie w treści paraboli. Obaj autorzy unikają prostego wyjaśnienia prześladowań dokonywanych przez Niemców. W *Malowanym ptaku* Kosińskiego przyczyny eskalacji zła tkwią w wypracowanych przez wieki i usankcjonowanych przejawach nienawiści i braku akceptacji dla „innego” oraz w pozytywnym waloryzowaniu takich postaw. Jednak zarówno w *Malowanym ptaku*, jak i w opowiadaniu *Szukając gwiazd* Zagłada jawi się jako nie wyrażony wprost fatalizm, nie tylko determinujący losy bohaterów, lecz także przekształcający całą rzeczywistość. Stanowi tło dla wydarzeń, ale też wdzierają się w nie, stając się niezbywalnym elementem świata przedstawionego. Obecność Niemców i okupacja niczego nie zmieniają w mentalności zbiorowej, tylko uprawomocniają wcielenie nienawiści w czyn. W *Malowanym ptaku* akty agresji wobec Żydów i Cyganów zyskały w kontekście Zagłady status prawny oraz dostarczyły uzasadnienia poprzez ukazywanie masowych rozwiązań. Na horyzoncie pojawiły się kominy i pociągi, więc tym bardziej sensowne stało się wdrażanie postulatów nienawiści w obrębie własnych społeczności. Zygmunt Bauman tak opisuje to zjawisko:

Odrzucenie „innego” karmi się swoją własną dynamiką. By trwać i nabierać determinacji i siły, nie potrzebuje ono dopływu energii z zewnątrz. Ale też i czerpie ją ze wszystkiego, co napotka na swojej drodze. [...] nasila się z każdym działaniem i z każdym aktem przeciwdziałania. Z każdym złem wymierzonym w drugiego coraz bardziej zatruwa i poniża jednak i odrzuconych, i odrzucających⁵⁴.

W opowiadaniu Hłaski natomiast akty agresji wobec Żydów wymuszają na współmieszkańcach określenie własnej postawy. Jedni okazują się donosicielami, inni uczestniczą w egzekucjach, a jeszcze inni bezradnie patrzą na degradację świata. Ojciec chłopca, widząc, że zbliża się moment ostateczny, odchodzi, żeby uniknąć odpowiedzialności.

– I ty chcesz teraz odejść? – powiedziała [matka].

– I tak nie potrafiłbym was obronić – powiedział. – Nic wam nie zrobią. Wierzę w to. Ale rozwałą tamtych.

– Czy nic nie można zrobić?

– Teraz za wcześnie o tym mówić – powiedział. – Będziemy o tym myśleć, kiedy skończy się wojna.

[H 131]

Mężczyzna nie zamierza przedsięwziąć żadnego działania, żeby przeciwstawić się zbrodni, odkłada decyzje na nieokreślone „później”, świadomy, że łatwiej będzie je podejmować bez żydowskich świadków.

– Byłem złym nauczycielem – powiedział. – Ale nauczyłem się chyba czegoś. Kiedy skończy się wojna, będę o tym mówić. A teraz pójdę, aby ich zabijać, i będę się modlić do Boga, aby ich zachował. [H 131–132]

Hłasko celowo wydobywa filozoficzno-etyczne frazesy, żeby odkryć ich całkowitą pustkę i fałsz. Słowa ojca zdają się same sobie zaprzeczać, podważone dodatkowo partykułą „chyba”. Język utracił swoją moc, stanowi wyłącznie zapis pustych

⁵⁴ Z. Bauman, *Świat nawiedzony*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. Czaplinski, E. Domańska. Poznań 2009, s. 25.

deklaracji, niezrealizowanych zamierzeń. Wypowiedzi bohaterów ujawniają jedynie totalną bezradność i zagubienie. Jest to podwójny dramat, bo nie tylko ukazuje sytuację świadków Zagłady, ale także neguje wartości właściwe paraboli: umiejętność budowania spójnej wizji świata, opisu rzeczywistości i prezentowania odpowiednich postaw. Słowa nie dają pocieszenia, nie ma żadnych możliwych rozwiązań, ani bowiem na próbę powstrzymania zła, ani na podjęcie jakiegokolwiek działania bohaterom nie starczyło sił, w rezultacie stają się również współwinni. Sylwetki Niemców bezpośrednio nie reprezentują zła ani w pierwszym, ani w drugim utworze. Są tutaj jedynie narzędziem eskalacji zła, głęboko konstytuujące mentalność zbiorowości. W wyniku tego punkt ciężkości oskarżenia przesuwa się w obu przypadkach na społeczeństwo polskie. Frazesy etyczne czy uogólnienia filozoficzne związane ze światem dawnych wartości, charakterystyczne również dla form moralizatorskich, które zdaje się przywoływać zastosowany rodzaj wypowiedzi, okazują się w obu przypadkach fałszywe i nic nie znaczące. U Hłaski jedynym zadaniem pustej etycznie przypowieści pozostała diagnoza kondycji człowieka świadomego swego uczestnictwa w Zagładzie. Człowieka, który nie może normalnie żyć, ponieważ ciąży na nim nieokreślone zobowiązania, poczucie pustki czy też wina zaniedbania, jego egzystencja jest więc naznaczona tragizmem. W rezultacie jeśli nawet zapomniał, nie potrafi się uwolnić od poczucia straty. Niewykluczone również, że to zapomnienie wbrew złożonemu zobowiązaniu, które wynika także z niezrozumienia zaistniałej sytuacji, nie pozwala chłopcu na normalną egzystencję i każe mu nieustannie poszukiwać utraconej miłości.

W przestrzeni dyskursywnej obu parabol pojawiają się pytania o przyczyny i skutki Zagłady, refleksja na temat pamięci i odpowiedzialności za przywracanie jej miejsca wśród wydarzeń konstruujących polską tożsamość. Rzeczywistość Zagłady stawia bohaterów w sytuacji konieczności określenia własnego stanowiska i tym samym ujawnia prawdziwe oblicze społeczeństwa, które reprezentują. Świat Kosińskiego po kataklizmie jest rozsypany i pogrążony w chaosie. Zło dotknęło wszystkich i uprawomocniło swoje podstawy. Być może, po jakimś czasie znów życie wróci do normy, tak jak głos chłopca, a Zło zaczai się głęboko w duszach ludzkich, czekając na kolejną okazję. Najważniejszą prawdę, jaką wnoszą teksty Kosińskiego i Hłaski, stanowi fakt, że zło to nie coś nierealnego, obcego, wynaturzonego i wyjątkowego. Choćby miało największe rozmiary, pojawia się jako banalne i oczywiste, jest powszechne i zawsze gotowe do działania, jednak wbrew oczekiwaniom, mimo że powstaje w sposób prosty, z hodowanej przez wieki zwykłej, prymitywnej nienawiści, może osiągać niewyobrażalne formy, stawać się żywiołem sprawczym wszechogarniającego zniszczenia⁵⁵.

Malowany ptak to obraz terroru w jego absolutnych wymiarach, uchwyconego tam, gdzie zaczyna stawać się mitem.

Takie obrazowanie, dalekie od ustanawiania kategorii „jednostki” i „społeczeństwa”, odzwierciedla ich splugawienie i ruinę. Jeżeli istnieje książka, która potwierdza stwierdzenie Elie Wiesela, że w Auschwitz zginął nie tylko człowiek, ale i idea człowieka, jest nią właśnie *Malowany ptak*. Źródłem jej siły, która staje się niemal alegoryczna, jest zdolność autora do oderwania wizji upodlonego życia i brutalnej

⁵⁵ Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Wyd. 2, popr. Kraków 1998.

śmierci od historycznej matrycy Holocaustu tak, że jawią się jako nadprzyrodzone, jak gdyby były uniwersalnymi siłami, których nie sposób oblaskawić ani zrozumieć⁵⁶.

Obaj twórcy przekonują czytelnika, że Zagłada jest niezakończona, nie przeszła do porządku przeszłości, ale nieodwracalnie oddziałuje na całą rzeczywistość i na człowieka, który utracił niewinność i złudzenia. Wszystko to, na czym opierała się jego egzystencja, dając poczucie wyjątkowości, zostało pozbawione swojej wartości. Dziecko Kosińskiego dorasta skażone złem, dziecko Hłaski dojrzewa dotknięte pustką i niemocą – obaj chłopcy ukazani są w sytuacji, w jakiej znalazło się pokolenie powojenne, generacja ocalonych i świadków. Jeden z bohaterów powieści Bogdana Wojdowskiego *Chleb rzucony umartym* wypowiada znamienne słowa:

Ten świat, który się zbliża, rękami uwalanymi we krwi przetrze oczy. Prawo, które nie jest prawem, znów zechce stać się prawem. Co za widoki, czy przeczuwacie? Straszny, straszny świat⁵⁷.

Największe niebezpieczeństwo, jakie Zagłada ze sobą niesie, stanowi zapomnienie, ciężenie ku normalności, w której także dawne przyczyny eskalacji zła stają się akceptowaną na nowo codziennością. Właśnie dlatego przypowieść Kosińskiego o Zagładzie korzysta z tak wielu sposobów dostępnych literaturze, aby traumatyczne dotknięcie koszmaru było realne dla odbiorcy. Z tego powodu też Hłasko nie potrafi w swojej twórczości i w swoim życiu odstąpić od zobowiązania pamiętania, od – dokonywanego z pasją – wytrącania czytelnika z poczucia zadowolenia z rzeczywistości, która ponownie udaje niewinną, a pod maskami i frazesami zostaje nienawiść nadal przez nią sankcjonowana. Zastanawiający okazuje się fakt, że w roku 1991 polski pisarz żydowskiego pochodzenia, ocalony z Zagłady, krótko przed swoją samobójczą śmiercią musi w swojej ojczyźnie i we własnym języku odpierać ataki antysemickie i analizować kondycję Żyda jako „innego”, gorszego, któremu nie pozwolono w Polsce powojennej ani na bycie Żydem, ani na bycie nie-Żydem⁵⁸. Zagłada nie stanowi tematu przeszłości, ale jak najbardziej aktualnej terażniejszości. Nienawiść, jak napisał Kosiński, jest jednym z najżywotniejszych mechanizmów, łatwo się odnawia i szybko aktywizuje swoją energię⁵⁹.

W rezultacie u Hłaski i Kosińskiego Holocaust to wydarzenie, które „istnieje [...] gdzieś pomiędzy, w przepaści pomiędzy tym, co znajome, i tym, co odległe lub tajemnicze”⁶⁰. Przybliżenie owej tajemnicy w dużej mierze zależy od porozumienia z czytelnikiem, od jego wiedzy i wrażliwości. Powołajmy się na zdanie Ágnes Heller, która uważa, że zbliżenie się do braku sensu następuje nie inaczej jak przez wczucie się w ów brak, przyswojenie go i odtworzenie⁶¹. Według badaczki pamięć winna opierać się jedynie na praktyce, na takim uczestnictwie w cierpieniu, które pozwala odczuć jego dotkliwość i bezsens. W przestrzeni paraboli jest taka możliwość,

⁵⁶ A. H. Rosenfeld, *Między językiem a milczeniem*. W: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. Krawcowicz. Warszawa 2003, s. 119–120.

⁵⁷ B. Wojdowski, *Chleb rzucony umartym*. Wrocław 2005, s. 274.

⁵⁸ Zob. B. Wojdowski, *Judaizm jako los*. „Midrasz” 2004, nr 5.

⁵⁹ Kosiński, *op. cit.*, s. 250.

⁶⁰ Rosenfeld, *op. cit.*, s. 114.

⁶¹ Á. Heller, *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*. „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52/53 (przeł. A. Kopaćki).

w zasadzie warunek jej właściwego istnienia. Szczególny charakter relacji autor-tekst-odbiorca zakłada w rzeczy samej proces dekodowania tajemnicy, interpretacji sensów. Tutaj dominujące znaczenie ma filozoficzny, otwarty charakter tekstów parabolicznych, przedstawiających bolesną tajemnicę jako wyzwanie i przedmiot nadal aktualnej refleksji.

Ostatecznie trzeba przyznać, że zarzuty Głowińskiego wobec paraboli okazują się słuszne w zakresie pewnych mechanizmów uniwersalizacji. Oba teksty paraboliczne nie zajmują się doświadczeniem osobistym ofiar, nie uwiarygodniają swojego przekazu poprzez status świadectwa (pomijając uwagi Kosińskiego w komentarzach do utworu), postawy zaś przez nie prezentowane są bardziej modelowe niż autentyczne. Zagłada w omawianych utworach to temat poboczny, tło dla wydarzeń, chociaż to jej prawa ustalają ramy świata przedstawionego i organizują akcje. Nie można jednak powiedzieć, że obraz prezentowany nie jest prawdziwy ani że charakter zjawiska eksterminacji został w jakikolwiek sposób zlagodzony.

Wybór takich, a nie innych akcentów w utworach, bezwzględnie motywowany wyznacznikami formalnymi, wynika z intencji autorów. Nie samo cierpienie Żydów, ale przyczyny eskalacji zła, prawidła i skłonności natury ludzkiej, społeczne przyzwolenie na tę eskalację interesują obu pisarzy. Uniwersalizacja nie stanowi tutaj prezentacji prawd objawionych i reguł rządzących życiem człowieka, wręcz przeciwnie, stwarza przestrzeń znaczeń, które niepokojąco wymykają się spod kontroli, przedstawia tajemnicę, nie wkładając jej w żaden porządek, i – co być może najważniejsze – przede wszystkim zadaje pytania oraz problematyzuje zjawiska. W rezultacie nie doświadczenie, lecz problem staje się uniwersalny, zaczyna dotyczyć każdego z nas. Mowa tutaj przecież nie o szalonym i wydumanym pomysłe, nie o przypadkowym historycznym wybryku, ale konkretnie o niezmiennych i trwałych cechach natury ludzkiej. To człowiek – każdy z osobna i wraz z całą zbiorowością – szuka różnic, podkreśla je i czyni powodem oraz uzasadnieniem nienawiści i wykluczania. Dotyka to jednostek słabszych, lecz dzieje się tak również systemowo, gdy tylko pojawi się jakiś „inny”. Zaletą paraboli jest to, że potrafi nazwać te mechanizmy i ukazać je jako niezmiennie w perspektywie czasowej. To, że Zagłada należy do porządku przeszłości jako wydarzenie historyczne, nie zmienia faktu, iż nadal powoduje pewne nieodwracalne konsekwencje w kulturze, a także nie daje gwarancji, że nie powtórzy się ponownie. Ważniejsze z punktu widzenia obu pisarzy jest kreowanie rzeczywistości niż przedstawianie doświadczonych wydarzeń. Kreacja oparta na wyobraźni i konstrukcji parabolicznej, posługująca się metaforą, lepiej pozwala ukazać traumę po Zagładzie, świadomość, że wydarzenie to wydobycło całą prawdę o człowieku.

Postpamięć to niezwykle silna i bardzo szczególna forma pamięci, właśnie dlatego, że z jej przedmiotem lub źródłem nie łączy nas wspomnienie doświadczonych zdarzeń, ale inwestycja wyobraźni, kreacja⁶².

Dyskurs na temat Holokaustu stanowi zjawisko tak dynamiczne i wielopłaszczyznowe

⁶² M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass. – London 1997, s. 22. Cyt. za: T. Basiuk, A. Graff, *Fałszerstwo Wilkomirskiego. Trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*. W zb.: *Stosowność i forma*, s. 392.

czyznowe, iż nie można rozpatrywać jego realizacji jedynie pod względem narzuconych z góry wyznaczników i norm. Postulat stosowności tekstu, mierzalnej również skutecznością przedstawienia doświadczenia, jest tutaj najważniejszy i wyraża się także w prerogatywie etycznej. Jednak nie w doborze środków, formy i języka ani nie w doborze stopnia fikcjonalności, ale w sposobie ich zastosowania leży trafność realizacji. Natomiast wyrażone w tekście doświadczenie nie powinno być zarezerwowane wyłącznie dla bezpośrednich lub pośrednich świadków Zagłady.

Można powiedzieć, iż człowiek nowoczesny pojmuje, że rzeczywistości, którą sam nie jest, nie potrafi już doświadczyć bezpośrednio, a tylko w tej postaci, w jakiej uformowana ona zostaje przez ludzkie władze doświadczenia i poznawania (zmysły, przeżycia, pojęcia), media języka i przedstawiania. [...]

[...] przedmiotem przedstawienia przestaje być społecznie zobiektywizowana rzeczywistość, a staje się jej doświadczeniowa obserwacja i rozumienie; spersonalizowane, kontekstowo uwarunkowane formy jej zmysłowego doznawania [...]⁶³.

Mówiąc o stosowności pisania o Zagładzie, trzeba pamiętać, że wydarzenie to wiąże się z różnymi doświadczeniami: ofiary, świadka, kata, ale też człowieka świadomego konsekwencji nieobecności Żydów w świecie powojennym, przeżywającego traumę postpamięci⁶⁴ tym bardziej realną, im bardziej bolesny jest sposób, w jaki to doświadczenie egzystuje w pamięci społecznej, i takie doświadczenie wydaje się również uprawomocnione. Opisywanie kondycji świata i człowieka współczesnego, społeczeństwa i kultury po Zagładzie nie umniejsza jej wyjątkowości – wręcz przeciwnie. Przydatne do oddania grozy Zagłady okazują się język i forma paraboli. Nie chodzi tutaj o realizm i autentyzm, ale odwrotnie, o sprowokowanie dyskusji, o wysiłek doszukiwania się przyczyn i interpretacji zdarzeń, o zaangażowanie się w problem i zajęcie stanowiska, o wypracowanie własnej wiedzy, a nawet o samo przywołanie tematu. Parabola to wezwanie do mądrości, jak pisałam we wstępie, lecz też ogromne wyzwanie. Jej celem nie jest przekazywanie doświadczeń, ale prowokowanie do myślenia, które może być zacznym zmianą. Stanowiąc formę dla opowieści o eskalacji nienawiści i końcu starego świata, parabola jednocześnie polemizuje z własnym naddatkiem znaczeń kulturowych. Ostentacyjnie pozbawiona zdolności objawiania prawd i wartości oraz przedstawiania właściwych zachowań – staje się własnym rewersem: ujawnia bezradność etyczną, brak czy fałszywość dawnych wartości, a prezentowane postawy określa jako antyprzykłady lub przejawy całkowitej bezradności.

Zarówno Hłasko, jak i Kosiński, poruszając problem odpowiedzialności zbiorowej Polaków w kontekście Zagłady, analizują jej przyczyny i konsekwencje z perspektywy czasowej i z głębi kultury polskiej. Są to jednak głosy z dwóch stron: świadka i ofiary. Wybór formy wynika przede wszystkim z potrzeb wyrażania. Kosiński – stawiając na ekspresję, zbliżenie między czytelnikiem a doświadczeniem – czyni *Malowanego ptaka* utworem parabolicznym, obok zastosowania innych strategii literackiego mówienia; Hłasko – rekonstruuje rzeczywistość tylko w ramach konwencji przypowieściowej – skrupulatnie odtwarza cechy gatunkowe,

⁶³ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W zb.: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Warszawa 2007, s. 14–15.

⁶⁴ Zob. Basiuk, Graff, *op. cit.*, s. 392.

budując klasyczną przypowieść egzystencjalną. Obaj pisarze osiągają jednak podobny efekt. Związują sytuację zagadkową i trudną, a równocześnie prawdziwą po to, żeby ukazać, jak bardzo jest ona problematyczna w rzeczywistości współczesnej. Parabola pozwala autorom na zachowanie subiektywnej perspektywy wypowiedzi w kontekście egzystencjalnym ich biografii, które dodatkowo komplikuje wielowymiarowy układ trudnych relacji: ofiara–ocalony–świadek oraz Żyd–Polak. Sama przypowieść jednak ściśle wiąże się z budowaniem dystansu wobec prezentowanych problemów, co dodatkowo jeszcze zostaje wzmocnione przez dystans przestrzenny, obaj pisarze tworzą swoje teksty poza Polską. Dzięki temu spojrzenie na złożone zagadnienie doświadczenia Zagłady jest bardziej całościowe, pozwala nie tylko skupiać się na cierpieniu, ale także dostrzegać mechanizmy, które ją spowodowały, oraz zagrożenia, z jakimi się wiąże. W rezultacie w przestrzeni gatunku dochodzi do spotkania dwóch przeciwstawnych tendencji: uniwersalnych, niezmiennych i ciągle aktualnych skłonności człowieka do czynienia zła, tolerowania go lub obojętności wobec niego oraz konkretnej sytuacji wyrastającej z jednostkowego doświadczenia.

Abstract

MONIKA SIEKAŃSKA Adam Mickiewicz University, Poznań

**A PARABOLIC RELATION ON HOLOCAUST FORM AS A POSSIBLE ACCOUNT
OF EXPERIENCE**

Postmemory is the key to understand the literary frame function in the Holocaust discourse. The contemporary generation of writers and literary audience's approach to the Holocaust experience proves to be entirely dissimilar. The first symptoms of the phenomenon may be observed as early as in the texts produced in the 1960s, e.g. in Jerzy Kosiński's novel *Malowany ptak* (*The Painted Bird*) or in Marek Hlasko's short story *Szukając gwiazd* (*Searching for Stars*). In the context of postmemory culture, a literary genre functions as a communicative and reflexive figure used first and foremost to social memory criticism which denies and falsifies the subject of the Holocaust. It serves to work out a space of dialogue with the audience and a space of reflection on one's own representative potential. The situation thus conceived is visible in the texts which exploit the parable literary genetic frame. The article is an attempt to provide the answer to the question concerning the possibilities of the Holocaust experience representation as seen in Marek Hlasko's *Searching for Stars* parabolic short story.