

MARTA TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

POWIEŚĆ MITYCZNA O ZAGŁADZIE UWAGI WSTĘPNE

Skrzypce 2.0

Po roku 2012 w Polsce i na świecie zaczęto wydawać coraz więcej powieści kryminalnych i romansowych o Zagładzie. Nie jest to praktyka, którą można łatwo wyjaśnić bądź, rozsypując jej zawilgości, spleść z zaproponowanymi wcześniej przez historyków literatury rozwiązaniami. Za najistotniejsze (i zarazem pomocne) uznać należy uwagi o kiczu holokaustowym oraz opracowania teorii afektów w badaniach nad Zagładą¹. W tym kontekście trzeba by przyjrzeć się baczniej wszystkim powieściom, które zdobyły sławę pomimo niepocholebnych opinii zgłaszanych przez odbiorców amatorskich (odnotowujących anonimowo swoje spostrzeżenia na portalach internetowych) i profesjonalnych (takich jak krytycy literaccy czy blogerzy książkowi). Specyfika owych dzieł polega na tym, że oprócz tego, iż mają one wspólne źródło z wieloma innymi powieściami popularnymi o Zagładzie, zakwalifikowanymi jako romanse, sagi i kryminały holokaustowe, historię traktuje się tu

¹ Jak wspominał S. Buryła (*Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków 2016, s. 87): „Polskojęzyczna literatura przedmiotu dotycząca kiczu w kontekście Szoa jest dość skromna”. Tworzą ją przede wszystkim fragmenty wstępu M. Głowińskiego do pracy zbiorowej *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* (Red. M. Głowiński [i in.], Kraków 2005; przedruk w: M. Głowiński, *Realia, dyskursy, portrety. Studia i szkice*. Kraków 2011), artykuły J. Leociaka, A. Ubertowskiej i K. Krzemińskiej, które znalazły się w numerze 6 „Zagłady Żydów” z 2010 roku, niektóre uwagi B. Kwiecińskiego pochodzące z pracy *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady* (Kraków 2012), pojedyncze rozdziały z monografii S. Buryły *Tematy (nie)opisane* (Kraków 2013) i *Wokół Zagłady* (szczególnie rozdział *〈Nie〉banalnie o Zagładzie*) oraz szkic D. Szajnert *Skandal kiczu, kicz skandalu – o filmowych i literackich reprezentacjach Zagłady* (w zb.: *Skandal w tekstach kultury*, Red. M. Urseł [i in.], Warszawa 2013). Wśród istotnych opracowań zagranicznych wymienić należy: A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. Krawcowicz. Warszawa 2003. – I. Kertész, *Język na wygnaniu*. Przeł. E. Sobolewska, E. Cygielska. Warszawa 2004. – S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*. Przeł. M. Szuster. Wstęp P. Śpiewak. Warszawa 2011. – L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*. W zb.: *Reprezentacje Holocaustu*. Wybór, oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster. Kraków–Warszawa 2014 (przeł. K. Bojarska). – D. Tiffany, *My Silver Planet: A Secret History of Poetry and Kitsch*. Baltimore, Md., 2014. – R. Eaglestone, *The Broken Voice: Reading Post-Holocaust Literature*. Oxford 2017. Z kolei do najważniejszych prac poświęconych związkom teorii afektywnej z Zagładą zaliczają się: D. Głowacka, *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*. Warszawa 2016. – B. Przymuszała, *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016. – A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017.

jako tło dla mitycznych przygód bohatera. Nie przeszkadza to krytyce w opisywaniu tej literatury w kontekście Zagłady. Przeciwnie: ciekawie, a niekiedy intrygująco przedstawiona historia Holokaustu staje się tam największym atutem, na bok odsuwając znacznie poważniejszy problem badawczy, jakim jest rola mitu w opowiadaniu o przeszłości.

Tematem artykułu będzie, rodzące się w polskiej literaturze, zjawisko powieści mitycznej o Zagładzie i jego związki z krytyką afektywną oraz kiczem holokaustowym. Budzący wiele wątpliwości w porównaniu z, częściowo opisanymi, powieściami popularnymi sukces takich książek jak *Król*, a szczególnie *Królestwo Szczepana Twardocha* (traktowane tu jako przykładowy materiał do analizy) daje szansę przemyślenia zarówno kategorii samego kiczu, jak i jego możliwych związków z, inspirującą przedstawicieli studiów holokaustowych, teorią afektów.

W roku 2005, w założycielskim dla badań polskiej literatury Zagłady studium, Michał Głowiński napisał:

Granice między kiczem do szczytu strywializowanym a kiczem wymyślnym, podobnie zresztą jak między kiczem w ogólności a tym, co nim nie jest, nie są rygorystycznie wyznaczone, bywają płynne, a niekiedy nawet mogą się zcierać. [...]

[...] Tam, gdzie pojawiają się relacje z własnych doświadczeń lub własnych obserwacji, teren dostępny dla kiczu wyraźnie się kurczy. W miarę jak z upływem czasu relacjonowanie tego, czego się zażnało, traci swoją dotychczasową dynamikę, domena kiczu może się poszerzać².

W przypadku dwu wspomnianych powieści Twardocha, pisarza kojarzonego dotąd z historią i kulturą Górnego Śląska, a nie z zamiłowaniem varsavianistycznymi³, kicz staje się kategorią, z jednej strony, aż nadto widoczną, z drugiej zaś – niewiele wyjaśniającą. Wymaga zatem konkretnej redefinicji i rozszerzenia znanych koncepcji o takie składowe, w których wzięte zostałyby pod uwagę m.in. instrumentalizacja Zagłady i wykorzystanie jej do celów prywatnych (odpowiadających fantazjom autora), przekroczenie granic empatii, etyki i estetyki, a także uzasadnienie tych transgresji niespodziewanym zadowoleniem odbiorcy z otrzymania mitycznej opowieści o wzlocie i upadku superbohatera. Jednocześnie należy się zastanowić, czy wyjaśnianie za pomocą kiczu bądź analizy retoryczno-ideologicznej fenomenów popkultury w ogóle zdoła uchwycić specyfikę gustu dzisiejszego odbiorcy, jaki sięga poza tradycyjne wartości estetyczne i kształtowany jest głównie przez zjawiska związane z kulturą i psychologią internetu oraz gier komputerowych. W tym wszystkim szczególną, choć nie dość jasną rolę pełni powieść, przez historyków literatury nieraz nazywana świadectwem „zastępczym”⁴, które trzeba brać pod uwagę, gdy mówi się nie tylko o zniekształceniach pamięci Zagłady, ale o jej pamiętaniu w ogóle.

Według Doroty Głowackiej:

wytwory wyobraźni artystycznej i literackiej obrazujące przeżycia ofiar Zagłady są obecnie coraz częściej

² M. Głowiński, *Literatura polska wobec Zagłady. (Rozważania wstępne)*. W: *Realia, dyskursy, portrety*, s. 330–331.

³ Zob. D. Nowacki, *Ukosem. Szkice o prozie*. Katowice 2013, s. 12. – K. Limanówka, *Wypełnianie białych plam. Śląska przeciw-historia Szczepana Twardocha*. „Historyka” t. 48 (2018).

⁴ Głowacka, *op. cit.*, s. 160.

uznawane za dopuszczalną, a nawet nadrzędną formę świadectwa, ze względu na zdolność wywoływania empatii i przekazywania wiedzy emocjonalnej⁵.

To właśnie pojęcie wiedzy emocjonalnej staje się kluczowe w rekonstruowaniu przeszłości i wytwarzaniu jej obrazu przez współczesnych czytelników prozy. Jak się jednak okaże, nie wiedza historyczna, ale wyobrażenie historii, a niekiedy wyobrażenie na temat samej powieści i jej znaczenia są w stanie zastąpić to, co kiedyś zapewniały badania naukowe, czyli pełną i rzetelną znajomość tekstu literackiego wraz z jego kontekstami.

W roku 2011 w *Drwalu* Michał Witkowski zaproponował rozwinięcie opisywanego zjawiska i skonstruował miniopowieść „Skrzypce” – *treatment*, mówiącą o uczuciu między córką mieszkającego w Warszawie esesmana a skrzypkiem z getta warszawskiego. W ten sposób powstał zaledwie 4-stronicowy, prześmiewczy utwór w stylu pokrewnym wobec scenariusza filmowego, z jednej strony, nawiązujący do sentymentalnych, miłosno-muzycznych narracji o Zagładzie⁶, a z drugiej – sygnalizujący, że przedstawiona treść to nie oryginał, lecz jego przeróbka czy nawet podróbka. „Skrzypce” opierają się na prostym schemacie fabularnym, zbliżonym do mitycznych historii miłosnych. Oto córka bogatego esesmana poznaje biednego muzyka, zakochuje się w nim, pomaga mu opuścić getto, ukrywa go (pod nieobecność ojca) w domu, a następnie zachodzi z nim w ciążę. Ze względu na różnice ekonomiczne i narodowościowe miłość kochanków kończy się niepowodzeniem. Skrzypek umiera w Auschwitz, jego wybranka zaś przegrywa walkę z nowotworem jako samotna staruszka, mieszkająca w Hamburgu. Przeżywa jedynie syn Grety i Joszki, który spisuje historię rodziców i otrzymuje na nią unijne dofinansowanie:

Ponieważ są w niej wszystkie „niezbędne” tematy, dostaje na nią więcej pieniędzy, a po jej ukończeniu i filmowaniu przez Spielberga – mnóstwo nagród. W wersji filmowej dodają jeszcze wątek z osobą homoseksualną i niepełnosprawną, bo filmowcy to jeszcze więksi cwaniacy od pisarzy⁷.

Nie „cwaniactwo” komercyjnej popkultury interesuje jednak Witkowskiego w tej opowieści, ale fenomen współczesnego konstruowania narracji o Zagładzie, niewymagających żadnych innych umiejętności poza jedną: układaniem intrygujących fabuł. Ani wierność faktom, ani nawet oryginalność opowieści nie są podstawą sukcesu tego typu literatury. Tacy pisarze jak Witkowski doskonale wiedzą, że Zagłada wytworzyła i będzie wytwarzać tysiące rozmaitych i różnie napisanych historii. Podstawą popularności opowieści o losach skrzypka i jego niemieckiej kochanki jest mit miłosny, który należy do porządku mityzacji, organizującej tego rodzaju literaturę. W wielu przypadkach polega ona nie na naśladowaniu konkretnej opowieści, ale na wykorzystaniu struktury mitu i na „przeniesieniu warstw znaczeniowych pochodzących z mitologii na dzieła literackie”⁸.

⁵ *Ibidem*, s. 161.

⁶ Zob. M. Á. Anglada, *Skrzypce z Auschwitz*. Przeł. A. Sawicka. Warszawa 2010. – A. Romano-Lax, *Hiszpański smyczek*. Przeł. A. Wajs. Warszawa 2010.

⁷ M. Witkowski, *Drwal*. Warszawa 2011, s. 213.

⁸ P. Dębek, *Mit w literaturze popularnej*. Hasło w: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wyd. 2, popr., uzup. Wrocław 2006, s. 383.

W *Królestwie Szczepana Twardocha* proponuję zobaczyć – wedle sugestii Josepha Campbella – opartą na odwiecznych mitach powieść celebrującą „tajemnicę rozpadu, którym jest życie w jego trwaniu”⁹. Jednocześnie dzieło to stanowi okazję do sformułowania wstępnych wniosków na temat powieści mitycznej o Zagładzie, odróżnienia jej od innych popularnych powieści zagładowych i przeanalizowania kiczu holokaustowego jako kategorii w znacznym stopniu organizującej omawiany typ utworu. Wraz z poprzedzającym je *Królem, Królestwo* realizuje to, co amerykański antropolog określił mianem „jądra monomitu”, czyli spotykany w obrzędach przejścia wzór wyprawy bohatera obejmujący jego oddzielenie się, inicjację i powrót¹⁰. Za powodzenie obu książek Twardocha odpowiada więc nie szczegółowo zrekonstruowana historia przedwojennej Warszawy czy zbudowanego w jej granicach getta. Tym, co przyciąga czytelników do *Królestwa*, nie jest też jego warstwa społeczna lub polityczna. Proza autora *Wiecznego Grunwaldu* jedynie udaje, że wyjaśnia, „co znaczyło być Żydem w tamtym czasie”¹¹, markuje kobiecą perspektywę narracyjną¹², a także stwarza pozory, jakoby odzwierciedlała – jak to określił Paweł Majewski – „pokrętną afektywność historii”¹³. Pod wierzchnią warstwą tych enuncjacji *Królestwo* zawiera opowieść o superbohaterze, który spełnia warunki, by się podobać, nie jest więc ani przesadnie święty, ani za bardzo narcystyczny, za to reprezentuje nadludzką siłę, charakteryzuje go niebywała witalność i przede wszystkim idealnie uosabia cechy istotne – jak się wydaje – w polskiej mitologii narodowej. A zatem: patriarchyzm, patriotyzm, przywiązanie do tradycji i jednocześnie niewyrażone kłopoty z tożsamością, przerażające się często w krytykę polskości i Polaków.

Co to ma wspólne z Zagładą? Niewiele, chociaż to właśnie ona – jeśli czytać prozę Twardocha w ściśle historycznym sensie – sprawia wrażenie czołowego tematu *Królestwa*. Ponieważ jego przypadek nie jest odosobniony, a powieści o Zagładzie, które tak bardzo przykuwają uwagę odbiorców i tak mocno wprowadzają w błąd stwarzaniem pozorów, że są o czym innym niż w rzeczywistości, pojawia się coraz więcej, warto spróbować zrozumieć, jaką rolę odgrywa w nich historia, i jednocześnie dostosować do niej uznane, choć może zbyt wąskie w tym przypadku, kategorie badawcze.

⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. A. Jankowski. Wyd. 2, poszerz., popr. Kraków 2013, s. 24.

¹⁰ *Ibidem*, s. 27.

¹¹ Ta mało szczęśliwa opinia, pokazująca bezmiar zaufania, jakim obdarzyli *Królestwo* niektórzy krytycy, pochodzi z recenzji J. Sobolewskiej *Bez znieczulenia* (na stronie: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1769468,1,recenzja-ksiazki-szczepan-twardoch-krolestwo.read> (data dostępu: 7 II 2019)).

¹² *Królestwo* zostało nominowane do nagrody kulturalnej Onetu „O!Śnienienia” 2018 w kategorii „Literatura” obok *Kontenera* M. Bieńczyka i *Krótkiej wymiany ognia* Z. Rudzkiej. W uzasadnieniu nominacji podano: „za znakomitą kontynuację bestsellerowego *Króla*, za odwagę w pisaniu o polskim antysemityzmie i Holokaucie, za opowieść o wojnie i przetrwaniu z punktu widzenia kobiety” („O!Śnienienia” 2018: nominowani w kategorii Literatura. Na stronie: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/olsnienienia-2018-nominowani-w-kategorii-literatura/c76qh7h> (data dostępu: 7 II 2019)).

¹³ P. Majewski, *Pokrętna afektywność historii. O „Królestwie” Szczepana Twardocha*. Na stronie: <https://kulturaliberalna.pl/2018/11/13/pawel-majewski-recenzja-krolestwo-szczepan-twardoch> (data dostępu: 14 II 2019).

Afekt i kicz

Panuje przekonanie, że dzieło będące kiczem holokaustowym jest bezdyskusyjnie złe i bezwartościowe. Nie ma jednak pewności, co oznacza to stwierdzenie i z czego dokładnie wypływa. Czy kiczem musi być całość dzieła, czy tylko fragment? Jeśli całość, to czy można przypisać jej charakter negocjować i weryfikować, czy też opinia, że coś stanowi kicz, ma wymiar czysto wrażeniowy? Kierując się raczej intuicją niż wiedzą, wiele fragmentów *Królestwa* można uznać za kicz. Należą do nich m.in. zabicie Żydówki przez Jorga Konopkę i śmierć Emilii oraz Daniela w Treblince. Wynika to jednak z nadmiaru afektów występujących w obu scenach, a nie z naruszenia *tabu* reprezentacji. Tematem obu opisów jest bowiem sytuacja graniczna, zatem wylewność, przesadna liczba słów i emfaza są w nich redundantne. Natomiast samo zobrazowanie żydowskiej śmierci odpowiada oczekiwaniom wielu współczesnych odbiorców.

O naruszeniu porządku estetycznego przez autora *Królestwa* pierwsza napisała Kinga Dunin w odniesieniu do wspomnianej ostatniej sceny – zagazowania rodziny Jakuba Szapiry:

Końcówka *Królestwa* – matka opiekująca się synem w kolejce do komory gazowej – to podręcznikowy przykład holokaustowego kiczu. Istnieje coś takiego w literaturze. Twardoch jest niezłym pisarzem, ma talent narracyjny i swój język – ja za nim nie przepadam, wydaje mi się pretensjonalny i nuża mnie te nieustanne, śpiewne powtórzenia, ale to już kwestia gustu – ten fragment jest jednak zupełnie nieznośny¹⁴.

Przeciwne zdania była komentatorka recenzji Pawła Majewskiego, przedstawiająca się jako Ewa Górską: „Scena pożegnania matki z synem w Treblinkach to majstersztyk. Płakałam jak bóbr nad tą parozdaniową »elegią« – nie znam drugiej takiej w literaturze. To polska Niobe”¹⁵. Reakcje obu czytelniczek wydają się zrozumiałe: krytyczka, oceniająca sztukę słowa zawodowo, nie może znieść przesadnej afektywności zakończenia, którą z kolei miłośniczka książek Twardocha uważa za zaletę, gdyż od literatury wymaga silnych wzruszeń i powtarzania znanych wzorów (Emilia jako Niobe), a nie oryginalności czy przełamywania stereotypów. Gdy jednak uwzględnimy słowa Głowińskiego dotyczące płynnej granicy między różnymi rodzajami kiczu, szczególnie zaś między tym, co rzeczywiście jest kiczem, a co nim nie jest, sprawa dyskusyjnego zakończenia *Królestwa* znacznie bardziej się skomplikuje. Trzeba bowiem pamiętać, że niezależnie od występowania w niej kiczu, o powieści Twardocha można długo dyskutować. Problem stanowi więc dokładnie to, o czym wspominał autor *Marcowego gadania* – płynność granic między obszarami fascynacji i irytacji. Dobrze byłoby przyjąć, że są one dwoma biegunami tej samej afektywnej reakcji odbiorcy na dzieło, którą bardzo trudno poddać analizie.

Po przeciwnej stronie, a zatem nie w sferze odbioru, ale konstrukcji tekstu, lokuje zjawisko kiczu holokaustowego Sławomir Buryła. Łącząc je z tak różnymi utworami, jak *Sprawa honoru* Marii Kann, *Flet czarnoksiężnika* Zenona Siekierskiego czy *Fabryka muchotapek* Andrzeja Barta, badacz próbuje znaleźć wyznacz-

¹⁴ K. Dunin, *Okrucieństwo, sentymentalizm, cynizm...* Na stronie: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/okrucienstwo-sentymentalizm-cynizm> (data dostępu: 7 II 2019).

¹⁵ E. Górską, 3.01.19. *Do Pana Szczepana Twardocha*. Komentarz do: Majewski, *op. cit.*

niki formalne decydujące o kiczowości. Wymienia wśród nich: „bezkompromisową stylistykę”, „tandetne, efekciarskie opisy” (o *Listach miłości* Marii Nurowskiej); „budowanie nieprawdziwego obrazu [Zagłady], który współczesny czytelnik gotów odebrać jako prawdziwy” (o *Esesmanie i Żydówce* Justyny Wydry); „nastawienie na mocniejszy efekt i pornografizację wyobraźni” (o *Więcej gazu, Kameraden!* Krystiana Piwowarskiego); a także „eksploatowanie estetyki krzyku”, „wygłaszanie arbitralnych pouczeń i przestróg – często banalnych i skonwencjonalizowanych, spełniających się w retorycznym popisie” (uwaga ogólna)¹⁶. Większość cech kiczowości wyodrębnionych przez Buryłę nosi znamiona jego prywatnej oceny i nie jest wyliczeniem cech struktury dzieła, takich jak rodzaj narracji, gatunek czy figura retoryczna. Można zaryzykować stwierdzenie, że słowo „kicz” przede wszystkim oddaje upodobania krytyki w zakresie estetyki dzieła literackiego, natomiast niewiele mówi o nim samym. Przytoczmy raz jeszcze słowa Dunin:

Twardoch jest niezłym pisarzem, ma talent narracyjny i swój język – ja za nim nie przepadam, wydaje mi się pretensjonalny i nużą mnie te nieustanne, śpiewne powtórzenia, ale to już kwestia gustu [...].

Oznaczałyby one, że kiczem holokaustowym w tym przypadku nie są tylko takie opowieści, które różnią się od efektownych narracji Twardocha, np. – jak pisze dalej Dunin – *Maus* Arta Spiegelmana. Z recenzji nie wynika niestety żadna głębsza prawda o kiczu holokaustowym, krytyczka bowiem sprowadza go do „kwestii wrażliwości, która nie jest przecież obiektywna i podzielana przez wszystkich”¹⁷. Znacznie jaśniej tłumaczy zagadnienie Buryła, który z kiczem identyfikuje głównie dzieła przełamujące poetykę XIX-wiecznego realizmu i wysokiego modernizmu, gatunkowo tożsame z literaturą popularną¹⁸. Tymczasem – jak przekonuje Głowiński:

stosowne może być wszystko – nic nie może być stosowne. Krańcowość owa, gdyby odtwarzała rzeczywisty stan rzeczy, świadczyłaby o tym, że nie ma w tej dziedzinie sztywnych reguł, ale też że sfera możliwości jest rozległa i wysoce zróżnicowana. [...] Nie ma języka, nie ma stylu, nie ma wysłowienia, które z góry można byłoby uznać za właściwe i stosowne w dziełach poświęconych Zagładzie – zarówno w literaturze, jak w innych dziedzinach sztuki. Nie obowiązują tu *a priori* określone założenia i reguły¹⁹.

Definicję autora *Czarnych sezonów* należy uznać za wzorcową. Nie tylko wyjaśnia ona bowiem, dlaczego ocena tekstów o Zagładzie musi nosić znamiona subiektywności i jednocześnie być niezwykle zrównoważona, ale przede wszystkim uwzględnia bogactwo i zróżnicowanie formalne tego typu narracji, wobec których kategorie takie jak kicz holokaustowy wydają się zbyt wąskie i nieoperatywne. Wystarczy przypomnieć trudność, jakiej nastreczają badania tużpowojennych relacji²⁰ czy anonimowych listów żydowskich²¹, a zatem tekstów krótkich, utrzyma-

¹⁶ Buryła, *Wokół Zagłady*, s. 88, 93, 100, 103–104.

¹⁷ Dunin, *op. cit.*

¹⁸ Buryła, *Wokół Zagłady*, s. 83.

¹⁹ Głowiński, *Literatura polska wobec Zagłady*, s. 324–325. Podkreśl. M. T.

²⁰ Zob. J. Leociak, *Relacje*. W zb.: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2012.

²¹ O jednym z takich listów, wyrzuconym z ciężarówki w Wilnie przez Żydów jadących na śmierć, pisze

nych w stylu potocznym, niekoherentnych, często pośpiesznie przełożonych z jidysz, jak i narracji obszerniejszych, pisanych w nerwach, lęku, sytuacji granicznej (tu choćby poezje Izabeli „Czajki” Stachowicz z tomu *Pieśni żałobne getta* czy dziennik Noemi Szac-Wajnkranc *Przemięło z ogniem*), by uzmysłwić sobie, że określenia typu „mielizny językowe” czy „płycizny myślowe”, a nawet „schematy” i „banały” nie mogą być wyznacznikiem kiczu, ucinającego – o czym była już mowa – wszelkie dyskusje. Natomiast zjawiska nazywane przez owe terminy będą się pojawiać najzupełniej obiektywnie w tekstach poznawczo wartościowych i, co ważniejsze, autentycznych.

Wydaje się, że problem kiczu holokaustowego powinien być analizowany za pomocą innej, zaproponowanej przez Głowińskiego kategorii – stylu odbioru²². Z pewnością nie jest to styl homologiczny wobec stylu utworu literackiego. Byłby on raczej wynikiem napięć między odbiorcą a tekstem i próbą ich opanowania czy wręcz zredukowania. Kiczem okazałoby się wedle takiej koncepcji to, co nie mieści się w kulturze literackiej reprezentowanej przez określony krąg odbiorców, co ją przekracza, przekształca czy narusza²³. Warto uzmysłwić sobie, jak pisze Głowiński, że „Styl odbioru jest zawsze interpretacją” i chociaż „Odbiorem, w którym czynności interpretacyjne są zwykle w wysokim stopniu uświadomione, jest przede wszystkim odbiór krytyczny”²⁴, w przypadku kiczu sprawa wydaje się dużo bardziej skomplikowana.

Od samego początku kicz oznaczał stosunek odbiorcy do dzieła, nie zaś jego specyfikę²⁵. Kiczem nazywano najpierw niedbale wykonane, niedoskonałe produkty²⁶, a następnie nieprawdziwą sztukę, zastępującą autentyczne wyżyny estetyzmu. Najważniejsze wydawało się nie tyle to, co uznawano za kicz, ile to, dlaczego w ogóle o nim myślano. Kluczową kategorią byłby więc odbiorca, czyli ten, który stwierdza niedoskonałość bądź szmirowatość czegoś, ocenia gorszość jakiegoś obiektu, porównując go z doskonałością innego i ujawniając przy tym swój własny horyzont etyczno-estetyczny²⁷, za pomocą którego dokonuje wartościowania. Ów odbiorca startuje zawsze z pewnej pozycji estetyczno-ideologicznej²⁸, reprezentuje określoną elitę (artystów, intelektualistów, uczonych), jest strażnikiem konkretnych wartości. Ważne, aby zrozumieć, że nie są to wartości oczywiste i stałe, a za słowem „kicz” może kryć się zupełnie inna ideologia niż obrona wysokiego modernizmu czy wznio-

B. Engelking: *Czarna godzina. Rzeczy żydowskie oddane na przechowanie Polakom*. W zb.: *Klucze i kasa. O mieniu żydowskim pod okupacją niemiecką i we wczesnych latach powojennych 1939–1950*. Red. J. Grabowski, D. Libionka. Warszawa 2014, s. 430.

²² M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*. W: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz, T. 3.

²³ Trzeba wszelako pamiętać, że w tym przypadku kicz rysuje się jako biegunowe przeciwieństwo awangardy o zbliżonym do niej oddziaływaniu (jako estetyki wytrącającej z równowagi, niekiedy porażającej, absurdalnej), ale o zupełnie innej funkcji i wymowie.

²⁴ Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, s. 131.

²⁵ Zob. A. Moles, *Kicz, czyli Sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Przeł. A. Szczepańska, E. Wende. Słowo wstępne A. Osęka. Warszawa 1978.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 93–119.

²⁷ O etycznym wymiarze kiczu pisali C. Greenberg (*Obrona modernizmu. Wybór esejów*. Przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska. Kraków 2006) i Saltzman (*op. cit.*, s. 278–279).

²⁸ Zob. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*, s. 131.

słości literackiej. Dobrze pokazuje tę prawidłowość atak Dunin na *Królestwo*. Dotyczy on w istocie nie pochwalanej tam przemocy (był to przede wszystkim problem *Króla*), ale właśnie kwestii ideologicznych, które poróżniły krytyczkę i pisarza jeszcze przed wydaniem powieści – w chwili, gdy Twardoch udzielił, zdaniem Dunin, oburzającego wywiadu „Gazecie Wyborczej”. Zaatakował w nim inteligencką lewicę i jej „infantylny” zachowania, samego siebie natomiast przedstawił jako nieinteligenta i „reprezentanta dorabiającej się, indywidualistycznej klasy średniej”²⁹. Według Dunin bulwersująca postawa Twardocha wpłynęła na wymowę jego powieści, bierność głównego bohatera i jego odrażający „tumiwizm”. Ponieważ wszakże konkluzja recenzji zawiera jednoznacznie negatywną ocenę *Królestwa* i sugestie, jakoby wynikała ona przede wszystkim z niewłaściwego przedstawienia Zagłady, należy przypuszczać, że wcześniejsza irytacja autorki *Tabu* oddziaływała na jej opinie w istotny sposób, ale niebezpośrednio.

Nasuwa się następujący wniosek: kicz jest – przynajmniej do pewnego stopnia – stylem odbioru dzieła literackiego (lub jakiegokolwiek innego tekstu kultury) i określa przede wszystkim horyzont światopoglądowy osoby, która stwierdza bądź kwestionuje jego istnienie³⁰. Kategoria ta stanowi niekiedy także efekt niejawnych, ideologicznych przemyśleń odbiorcy, narzucanych dziełu w formie pejoratywnych określeń o charakterze estetyczno-etycznym. Jak przekonują zarówno Głowiński, jak i Imre Kertész czy Robert Eaglestone, kicz jest naturalną konsekwencją tworzenia sztuki po Holokauście i – co brzmi paradoksalnie – wzrostu świadomości samego wydarzenia. Zdaniem autora książki *The Holocaust and the Postmodern*, zjawisko to ma także swoją własną, immanentną ideologię, przypominającą dziecienną pobożność, która z kolei wiąże się z podstawowym oczekiwaniem odbiorcy wobec kiczu: że przełamie on holokaustowe *tabu*. W przypadku dwu analizowanych przez Eaglestone’a przykładów: rzeźby Jake’a i Dinosa Chapmanów *Piekło* oraz powieści *Chłopiec w pasiastej piżamie* Johna Boyne’a, są nim pokazanie sprawców Zagłady jako potworów oraz tęskniącego za niemieckim przyjacielem, synem komendanta obozu zagłady, żydowskiego dziecka. Trudno jednak sprowadzać kicz holokaustowy do reprezentacji ahistorycznego i apolitycznego, dziwnego świata, wyłączonego ze sfery publicznej (jak pisze o powieści Boyne’a brytyjski badacz³¹). Kicz stanowi medium w rekonstruowaniu lęków i wyobrażeń społecznych. Wyraża niekiedy najbardziej prymitywne potrzeby. Pod tym względem jest zjawiskiem cennym, ponieważ pozwala zorientować się w zbiorowych oczekiwaniach wobec historii i zrozumieć, że często mają one ogromną skalę.

Dla porównania zestawmy zakończenie *Królestwa* z finałem *Rutki* Zbigniewa

²⁹ Dunin, *op. cit.*

³⁰ Jak pisze Eaglestone (*op. cit.*, s. 155): „jest jasne, że kicz w mniejszym stopniu określa zawartość dzieła, przede wszystkim bowiem odnosi się do społecznego ukonstytuowania estetycznych granic”. Z całą pewnością zupełnie inaczej należałoby objaśniać przykłady kiczu, jakie wymienia M. Wallis (*Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*. Kraków 1968, s. 265–269), takie jak rewie, operetki, pocztówki, gipsowe figurki świętych i figurki z marcepanu, manekiny modowe itp. Dla Wallisa są to przykłady nadmiernej śliczności, a zatem przesadnie zintensyfikowanej odmiany piękna, której stwierdzenie – tak jak w przypadku opisywanego tu kiczu holokaustowego – wymaga zaangażowania odbiorcy i ujawnienia przez niego osobistego stosunku do ocenianego obiektu.

³¹ Zob. Eaglestone, *op. cit.*, s. 140, 156–157.

Białasa³². Ponieważ obie powieści pochodzą z 2018 roku i łączy je wiele podobieństw w zakresie stosowanej ideologii, można zaryzykować stwierdzenie, iż odpowiadają one współczesnym oczekiwaniom społecznym co do przedstawiania Zagłady, a przede wszystkim – że maskują zbliżone fantazje i pragnienia obu pisarzy. Hipoteza ta jest tym bardziej prawdopodobna, że obie książki zyskały rozgłos i wystawiono im – głównie w internecie – wiele pozytywnych opinii.

Akcja obu zakończeni obejmuje moment przed wprowadzeniem bohaterów do komory gazowej. Emilia i Daniel zdejmują z siebie ubrania i dzielą się lękiem (narrację prowadzi Emilia), z kolei ciało na wpół przytomnej Rutki wiezie na tacze do bramy krematorium Zofia Minc (dialogi, narracja personalna, mowa pozornie zależna). Akcja nie biegnie dalej, zatrzymuje się dokładnie tam, gdzie powinna się zatrzymać: na progu komory gazowej, pozostawiając największe *tabu* Zagłady niewyrażone³³. Granica, jaką naruszają obaj pisarze, dotyczy empatii, która – jak podaje Anna Łebkowska – jest przede wszystkim „kategorią obecną jedynie poprzez swój nieosiągalny wymiar”³⁴. Tymczasem w powieści Białasa z umierającą Rutką sympatyzuje nawet pies oprawców, a dziewczynka *Księgą Koheleta* próbuje wytlumaczyć sobie mechanizm gazowania Żydów:

„Rebe, a te Żydówki, które zachorowały na tyfus albo na cholere i po śmierci ich nie rozbierają, nie obmywają i nie okrywają całunem, tylko wrzucają w pasiakach do pieców, bo tego, jak mówią, wymaga higiena, to czy one odchodzą, jak trzeba?” „Odchodzą, jak trzeba”, powiedział, a jego wargi były sine. „Ogień bowiem oczyszcza jeszcze lepiej niż woda”. [...]

[...]

Mętnejacym wzrokiem spoglądała na psa, a pies patrzył na dziewczynę swoimi mądrymi oczami. Podczas szkolenia nauczono go, że to, co brudne i śmierdzące, jest złe. To, co leży w tacce przed bramą, jest brudne i śmierdzące. To, co pchało tę taczkę, też jest brudne i śmierdzące. Jego pan jest czysty i pachnący. Pies kocha swojego pana.

Człowiek z sonderkommando ujął taczkę, wciągnął ją do środka i zamknął za sobą bramę³⁵.

Monolog Emilii skierowany do syna to nawet większa fantazja (trudno wyobrazić sobie, aby mógł być wypowiedziany na głos, jeszcze trudniej – że w ogóle mógł się zrodzić w głowie przyszłej ofiary, zaskoczony i zdezorientowany sytuacją). Oto jego fragment:

³² *Rutka Z. Białasa* (Kraków 2018) jest fabularyzowaną wersją dziennika Rutki Laskier, prowadzonego przez 14-letnią dziewczynkę w roku 1943, w getcie będzińsko-sosnowieckim. Akcja urywa się niedługo przed transportem rodziny Laskierów do Auschwitz. Białas dopowiada dalsze losy bohaterki, opierając się na szcążkowych doniesieniach świadków, uzupełnia wątek miłosny, ale zasadniczo nie odchodzi od chronologii i problematyki zapisków. Wielu czytelników doceniło te „rozzaśniające” trudną strukturę dziennika cechy powieści i aprobatywnie odniosło się do ambicji autora, który poddał pierwowzór znaczącemu uproszczeniu.

³³ W tej kwestii wystarczy przypomnieć argumentację J.-F. Lyotarda (*Poróżnienie*. Przeł. B. Banasiak. Kraków 2010, s. 7), sformułowaną w odpowiedzi na negacjonistyczną postawę R. Faurissona: „Naprawdę widzieć na własne oczy» komorę gazową byłoby warunkiem dającym prawo do mówienia, że ona istnieje, i do przekonywania niedowiarka. Należy jeszcze dowieść, że w chwili, gdy ją widziano, zabiła. Jedyny dający się przyjąć dowód, że zabiła, jest taki, że za jej sprawą jest się martwym”.

³⁴ A. Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008, s. 43.

³⁵ Białas, *op. cit.*, s. 124.

Tu się schowaj, kotku mój, tutaj, wewnątrz mnie, w moich ramionach, schowaj się pod moją skórą, wejdź w moje ciało, mam tu dla ciebie w środku miejsce, skurcz się we mnie, zwiń, schowaj w moim brzuchu, w mojej macicy, bądź jak najmniejszy, kotku mój, malutki, i tak schowany pozostań, moje ciało będzie twoim bunkrem [...]. [K 348]³⁶

W obu przypadkach pisarze oddają głos ofiarom. Usłyszenie tego głosu – w pierwszym fragmencie należącego do rzeczywistej osoby, w drugim będącego fikcją – jest wszakże niemożliwe. Kicz czyni tę niemożliwość sytuacją realną, pozwala czytelnikowi wniknąć w świadomość ludzi, którzy wiedzą, że za chwilę umrą, oddać się ułudzie, że można ich strach zrozumieć. Obie sceny służą jednak przede wszystkim ekspresji czegoś znacznie bardziej przerażającego niż Zagłada Żydów (do której reprezentowania nawet się nie zbliżają). Powieść Białasa stanowi fantazję narracyjną prawie 60-letniej kobiety o byciu 14-letnią Żydówką. Z kolei proza Twardocha, krążąca między kilkoma opowieściami (żony Szapiry, jego syna, a szczególnie Ryfki Kij, opiekującej się bokserem podczas wojny), instrumentalizuje Holocaust w celu opowiedzenia o sytuacji Żydów idących do gazu pojmowanej jako wyobrażenie powrotu do macicy³⁷. Fantazja Twardocha, uznana przez krytykę za dowód feminizacji jego prozy, w istocie jest utkana ze stereotypowo męskich lęków, co widać chociażby w opinii wyrażonej mimochodem przez narratora: „ogólnie kobiety wolą mężczyzn bogatszych od biedniejszych, mężczyźni zaś ładniejsze od brzydszych kobiety. Tak po prostu jest” (K 298).

Białas nie opisuje w szczegółach ubioru więzionej do krematorium Laskier. Twardoch pokazuje natomiast, jak matka i syn się rozbierają („nie musisz się wstydzic za mnie, jestem twoją mamą, tu są same kobiety, to nic takiego, to tylko ciało [...]”, K 348). Próbuje jednak zlekceważyć ich nagość czy wręcz uczynić ją czymś naturalnym. Nie wolno zapominać o tym, że to nagość bezbronnych ofiar, poddana męskiemu spojrzeniu narratora, które – chcąc nie chcąc – reprodukuje sytuację, w jakiej oglądali ją oprawcy. Jakikolwiek komentarz pomijający tę okoliczność lub inaczej „ustawiający” wyobrażnię czytającego rozsadza granice odpowiedzialnej empatii i staje się przyczyną wspomnianej instrumentalizacji.

Opisując swoje wrażenia z pobytu w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, Głowacka zwróciła uwagę na fotografię kobiet rozebranych do bielizny, wykonaną w Śkędze na Łotwie w 1941 roku, krótko przed ich rozstrzelaniem. Zastanawiając się, co mogły one wtedy czuć, badaczka pominęła fakt, że zostały utrwalone w uprzedmiotawiającym ich ciała, seksualnym geście oprawcy. Uświadamiając sobie po pewnym czasie to pominięcie, zrozumiała, jak znamienitym obiektem namysłu powinno za każdym razem stawać się żydowskie ciało kobiece i jak często rozprasza się ono w doświadczeniu „cierpienia ofiar żydowskich jako jednolitej grupy dotkniętej szczególną przemocą [...]”. Badaczka tłumaczy: „doświadczenia kobiet – ofiar Zagłady – zwłaszcza te, które były nacechowane seksualnością, można określić mianem »podwójnie niewypowiedzianego« [...]”. Dzięki pojęciu wyobraź-

³⁶ Skrótem tym odsyłam do: Sz. Twardoch, *Królestwo*. Kraków 2018, s. 348. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

³⁷ W odniesieniu do *Morfiny* przekonująco pisała o tym problemie A. Bielik-Robson: „*Morfina*”, albo *psychoanaliza polskości*. Na stronie: <http://krytykapolityczna.pl/felietony/agata-bielik-robson/morfina-albo-psychoanaliza-polskosci> (data dostępu: 9 II 2019).

ni relacyjnej, opartej nie na potocznie rozumianej empatii, ale na złożonych afektach tworzących skomplikowane powiązania z innymi, można zbudować zupełnie odmienne wyobrażenie historii Zagłady, oderwane od prywatnych, zniekształcających ją obrazów. Wymaga ono jednak afektywnego zaangażowania „w odczucia drugiego człowieka, w tym [w] jego ból i doświadczenie przemocy”³⁸. Wspomniane sceny z prozy Białasa i Twardocha nie mają z nim nic wspólnego. Zamiast tego oferują odbiorcy zaangażowanie w fantazje pisarzy, czyniąc je przedmiotem zainteresowania i mimowolnej adoracji ogółu. Kicz holokaustowy w swojej najszerszej formie byłby więc stylem lektury opartej na fałszywym poczuciu wspólnoty z ofiarami przemocy, sam stając się w ten sposób „łagodną przemocą”³⁹ wobec czytelnika, nierozumiejącego, z czyimi wyobrażeniami się identyfikuje.

Historia i mity

Akcja *Królestwa* obejmuje czasy getta i powstania warszawskiego. Dzięki zastosowanym przez pisarza retrospekcjom i antecedensom niekiedy je także poprzedza lub uzupełnia. Opowiadając losy największego getta w Europie, Twardoch nie wykracza poza ogólną wiedzę na jego temat, nie zajmuje się szczegółowo historią zamkniętej dzielnicy, jej życiem kulturalnym, słynnymi mieszkańcami, działającymi w jej obrębie instytucjami itp. Dotyka tych kwestii naskórkowo, więcej miejsca poświęcając nocnemu życiu dwojga bohaterów, Ryfki Kij i Jakuba Szapiry, którzy reprezentują grupę ocalańców, nazywaną w literaturze „robinsonami getta”⁴⁰.

Jak podaje Jacek Leociak:

Raport Stroopa kończył się stwierdzeniem: „Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie przestała istnieć”. A jednak w zgliszczach wciąż ukrywali się ludzie. Pierwszy okres życia w gruzach trwał od wybuchu powstania w getcie do początków roku 1944, drugi – od upadku powstania warszawskiego do wyzwolenia⁴¹.

Twardoch uwzględnił w opisach oba okresy, chociaż zasadniczo ich nie różnicuje. Nie przedstawia szczegółowo także wspomnianych powstań. Bardziej interesuje go nocne życie robinsonów, przez autora *Młynów bożych* pokazane następująco:

Z kryjówek wychodziło się tylko po zapadnięciu ciemności. W nocy penetrowano gruzy w poszukiwaniu jedzenia, wody i innych niezbędnych do życia produktów, gotowano posiłki, naprawiano czy maskowano schrony. Pod osłoną nocy można było spotykać gruzowców z innych bunkrów, wymieniać informacje, podejmować wyprawy zwiadowcze, szukać kontaktu ze stroną aryjską⁴².

Tymczasem zamiast „spotykać historię” – bohaterowie Twardocha pozostają zamknięci we własnym, fikcyjnym świecie. Ahistoryczność jego powieści, która wedle wszelkich klasyfikacji ma charakter historyczny, należy uznać, przynajmniej

³⁸ Głowacka, *op. cit.*, s. 186, 188, 192.

³⁹ Określenie J. Leociaka, pochodzące z rozmowy prywatnej.

⁴⁰ J. Leociak, *Epilog: miejsce-po-getcie*. W zb.: B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Wyd. 2, zmien., popr., rozszerz. Warszawa 2013, s. 827.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, s. 829.

do pewnego stopnia, za wadę. W wielu innych tego typu fabułach, takich jak *Czerwień i czerni* Wojciecha Dutki, *Anagramy z Warszawy* Richarda Zimlera, a nawet wspomniana *Fabryka muchotapek*, autorzy dbają o wyraźniejsze zarysowanie faktów – głównie po to, aby uprawdopodobnić opowieść i uczynić ją narracją *per ipsum* historyczną. Twardoch zaś wprowadza dygresje i zamiast zetknąć Ryfkę Kij z tą lub inną grupą „robinsonów” bądź dokładniej opisać przemysłowe przygody jednego z synów Szapiry, opowiada losy śląskiego żołnierza w niemieckim mundurze: Jorga Konopki urodzonego w Pilchowicach. Z kolei na czas powstania warszawskiego umieszcza bohaterów w mieszkaniu Anny Ziemińskiej, znanej z *Króla*. Wszystko to są „wykręty”, służące temu, aby jak najmniejszym kosztem odtworzyć tło historyczne i ograniczyć się do prawidłowego zaprezentowania planu miasta, po którym poruszają się bohaterowie.

Zapytany przez dziennikarkę o źródła inspiracji i wiedzy na temat Muranowa, Twardoch odpowiedział: „sięgam do literatury przede wszystkim”⁴³. W *Królestwie* trudno jednak znaleźć potwierdzenie tego zapewnienia (chyba że chodzi o literaturę w ogóle, literaturę po prostu). Przyjrzyjmy się kilku szczegółom. Wspomniany Konopka, Ślązak idealny, pozorujący walkę na rzecz Trzeciej Rzeszy, a w istocie sprzyjający Żydom, to przez pisarza postać niepotrzebnie zinfantylizowana, ale i osadzona w fałszywych realiach historycznych:

Z Żydami Konopka nie miał przed wojną wiele do czynienia. Na niemieckim Śląsku nie było takich Żydów jak my, jak Jakub albo ja, wszyscy byli idealnie po niemiecku zasymilowani i wydawało im się, że mogą być Niemcami. [K 161]

Wystarczy sięgnąć do najnowszych źródeł historycznych, by zweryfikować tę opinię. W wydanych w tym samym roku co powieść Twardocha wspomnieniach Włodzimierza Goldkorna urodzonego w 1952 roku w Katowicach znajdziemy informację o dziadku autora, polskim Żydzie, o niemieckojęzycznej babce oraz rodzicach komunistach, którzy po wybuchu wojny uciekli do ZSRR⁴⁴. Obraz Katowic jako środowiska wyłącznie niemieckich Żydów nie pojawia się także w reportażach Mordechaja Canina. Przedwojenny żydowski Śląsk zostaje tam pokazany razem z Zagłębiem, „wśród kopalń węgla, odlewni żelaza i wysokich kominów fabrycznych”⁴⁵. Obraz Górnoszlązków jako ignorantów, dla których Żydzi mieli być egzotyka, jest powieleniem stereotypu i niepotrzebnie zniekształca ich wizerunek, składający się albo z takich ludzi, którzy nie chcieli szkodzić, albo z tych, którzy szkodzili za bardzo (jak strażnik getta, Hans Blaszcok, pedofil, wyraźnie upodobniony do polskich kapo z *Dziewczyzny z Champs Elysées* Gustawa Morcinka). Wszelako odnotowanie w powieści, że Ślązacy przed wojną spotykali na swojej drodze bądź żydowskich Niemców, bądź „chałaciarzy” równie niezwykłych, co „wielbłądy [...] w cyrku w Gleiwitz” (K 162), ma na celu pokazać, że dopiero wyjazd Konopki do Warszawy daje mu szansę poznania „prawdziwych” Żydów. Niejasne pozostaje,

⁴³ M. Juszczyk, „*Królestwo*”. *Szczepan Twardoch i Maciej Stuhr | rozmowa*, 18'29". Na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=-hJKcG6lxyw&t=1109s> (data dostępu: 11 II 2019).

⁴⁴ W. Goldkorn, *Dziecko w śniegu*. Przeł. J. Maławska. Zdjęcia N. De Benedetti. Wołowiec 2018, s. 30–31.

⁴⁵ M. Canin, *Przez ruiny i zgłiszczca. Podróż po stu zgłodzonych gminach żydowskich w Polsce*. Przeł. M. Adamczyk-Garbowska. Warszawa 2018, s. 433.

czy autor w ten sposób bardziej drwi z samego siebie, czy z utrwalonego wizerunku Ślązaka.

Znacznie poważniejszym problemem jest umieszczenie w narracji stwierdzenia, jakoby śląscy Żydzi, którzy po plebiscycie zamieszkali w Gliwicach, Bytomiu, Wrocławiu i Berlinie, w listopadzie i grudniu 1941 znaleźli się w granicach getta warszawskiego. Nie potwierdzają tego ani Adam Czerniakow, ani Emanuel Ringelblum, z kolei Raul Hilberg podaje, że wielu niemieckich Żydów, w tym zarówno weterani wojenni, jak i starcy, zostało przetransponowanych do Theresienstadt⁴⁶. Dokładne dane na temat transportów Żydów z Berlina znajdują się w dzielnicy miasta Grunewald, na dworcu kolejowym, gdzie na zabytkowych torach (Mahnmal Gleis 17) wypisano wszystkie miejsca deportacji i liczbę wywożonych. Getto warszawskie pojawia się tam obok wielu innych miejsc, takich jak Litzmannstadt Getto, Ryga, Lublin, Auschwitz i Theresienstadt. Tymczasem wydźwięk powieści jest taki, jakoby wszyscy śląscy Żydzi dostali się do getta w Warszawie. Warto wspomnieć, że o ich deportacji z Europy Zachodniej (przede wszystkim z Austrii i Niemiec) pisał także w *Fabryce muchołapek* Bart i chociaż sama powieść nie wywarła – na historykach literatury – wrażenia zniuansowanej, pod względem dbałości o prawdopodobieństwo historyczne stanowić może przykład dobrej praktyki „współdziałania” twórcy z opracowaniami badaczy dziejów.

Ważniejsze od historii są dla Twardocha mity. I to zarówno te, które omawiał Campbell, jak i mity osobowościowe, przeanalizowane przez Umberta Eco na przykładzie m.in. Arsena Lupina czy Tarzana, „papierowych bandytów”, próżniaków i uwodzicielskich narcyzów⁴⁷. Najbardziej interesującą i tajemniczą postacią jest oczywiście Jakub Szapiro, bohater „wyczytany” przez Twardocha z *Kroniki getta warszawskiego*⁴⁸, który – w przeciwieństwie do swojego witalistycznego wcielenia w *Królu* – tym razem milczy. Zagadkowa postawa superherosa, dzięki której głosem powieści staje się jego kochanka i opiekunka, Ryfka Kij, w zasadzie niewiele zmienia w interpretacji postaci. Czytelnik otrzymuje dwie długie (podzielone na części) wypowiedzi: kochanki i syna Szapiry, stanowiące komentarz do jego losów. Ale i te fragmenty – podobnie jak narracja historyczna – umacniają czytelnika w tym, co już wiedział: że Szapiro jest głosem samego pisarza. Co jednak oznacza brak tego głosu? Może właśnie fakt, iż mówi nim kto inny? Letarg Szapiry wykorzystuje chwalać go Kij, która zabija swoją konkurentkę, Ziemińska, nie za to, że prowadziła się w przeddzień powstania warszawskiego z Niemcami, ale za to, że zdradziła w ten sposób jedyne prawdziwego mężczyznę – właśnie Szapirę.

Mit Szapiry w letargu, z którego budzi się on po wojnie, w sytuacji ledwo za-

⁴⁶ R. Hilberg, *Zagłada Żydów europejskich*. Przeł. J. Giebułtowski. T. 2. Warszawa 2014, s. 521–532.

⁴⁷ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią*. Przeł. J. Ugniewska. Wyd. 2. Kraków 2008. Określenie „papierowy bandyta” zaczerpnęłam z książki J. Dunina *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce* (Łódź 1974).

⁴⁸ Na początku listopada 1941 E. Ringelblum (*Kronika getta warszawskiego. Wrzesień 1939 – styczeń 1943*. Wstęp, red. A. Eisenbach. Przeł. A. Rutkowski. Warszawa 1983, s. 330–331) wspomina o dwu współpracownikach „żółtych” (policji żydowskiej): Andersie, popularnym przed wojną bokserze (według autora: „Makabim” lub „Gwieździe”; w wyjaśnieniu redakcji podaje się, że chodzi o „Makabiego”) i Milku. Obaj byli konfidentami i denuncjowali tylko działaczy politycznych.

markowanej w *Królestwie*, rodzi skojarzenia z rozdziałem *Lalki* Bolesława Prusa *Dusza w letargu*, a właściwie z jego popularną i apokryficzną interpretacją, jaką znaleźć można w eseju Olgi Tokarczuk *Lalka i perta*. Gnostycka wykładnia powieści, zaproponowana przez autorkę *Gry na wielu bębenkach* – jak dowiodła Grażyna Borkowska – nie jest zgodna z intencjami pisarza, zafascynowanego „fenomenem ludzkiej i pozaludzkiej egzystencji, jego alogiczną naturą, paradoksami, zwyczajnością i szaleństwem”⁴⁹. Niepoparta znajomością literatury przedmiotu książka Tokarczuk, która w żaden sposób nie uzupełnia wiedzy historyków sztuki słowa, a wręcz owej wiedzy przeczy, może natomiast pomóc w zrozumieniu oczekiwań popkultury wobec superbohaterów. Tokarczuk jednoznacznie wskazuje na konieczność otrzaśnięcia się Wokulskiego z otępienia, porównując je z atawistycznym śnieniem, jakie stało się udziałem Pawła w drodze do Damaszku⁵⁰ i jakie czeka dopiero bohatera Prusa, oferując mu możliwość „porzucenia tego, co jest, i otwarcia się na to, co jeszcze wydaje się niejasne”⁵¹. To, czego nie wolno było robić z Prusem Tokarczuk jako czytelnicze jego powieści, jak najbardziej wolno jej robić jako autorce popkulturowych scenariuszy, sprowadzających arcydzieła literatury do wiecznych mitów, inspirujących takich jak ona czy Twardoch pisarzy, którzy wierzą bardziej we własne uniwersum niż w dobrze odrobioną lekcję historii.

Dzięki strategii mitotwórcy, markującego zainteresowanie dziejami Europy, tożsamością, konfliktami edypalnymi, a szczególnie współczesną polityką historyczną Polski, Twardoch zdołał nabrać większość czytelników i przekonać ich, że niedopracowana historycznie, kiczowata proza może być prozą doskonałą⁵². Znalazł w ten sposób przede wszystkim medium do ukazania własnych afektywnych rozgrywek, w których figurę Żyda wykorzystał do wyrażenia krytyki polskości, będącej jego prywatną koncepcją napięć polsko-śląskich i żydowsko-polskich⁵³. W rzeczywistości mityczna opowieść o „prześnieniu” przez Żydów Zagłady stała się przede wszystkim produktem sezonowym. Książkę zaczęto reklamować i pokazywać na prywatnych kontach fejsbukowych i profilach instagramowych jako gadżet, z którym dobrze się sfotografować, udając zaangażowanie w zdobywanie wiedzy o przeszłości. Nie jest to nowy trend, choć czeka dopiero na przebadanie. Tzw. wrzucanie publikacji na temat wojny i Zagłady, szczególnie nowych, i umieszczanie ich w komfortowym wystroju własnego mieszkania, w pociągu, w samolocie czy wśród palm

49 G. Borkowska, *Zwierciadło „Lalki”*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 1, s. 80.

50 O. Tokarczuk, *Lalka i perta*. Kraków, s. 23.

51 *Ibidem*, s. 22.

52 Sz. Twardoch w rozmowie z K. Trzeciakiem (*Szczepan Twardoch – Writers in Motion – Audiowizualna biblioteka pisarzy*, Na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=KZ1GoNqXSLg> (data dostępu: 12 II 2019)) przekonywał, że literatura jest dla niego formą rytuału, koncentrującą się wokół tego, co dla człowieka najcenniejsze, czyli wokół świata, który się rozpadł, świata minionego. Jednocześnie pisarz zasygnalizował, że ów rytuał, na jaki składają się wciąż te same opowieści, stanowi upostaciwienie mitu (choć to ostatnie słowo w wywiadzie nie padło).

53 Charakterystyczna pod tym względem wydaje się wypowiedź Emilii, zwracającej Jakubowi uwagę, iż całe życie zmarnował na udowadnianiu Polakom, że jest lepszy od nich. Kampania wrześnieńowa, a szczególnie następne lata wojny miały jego wiarę złamać i zdeptać, z czym bohater nie chciał się pogodzić (K 128). Zob. J. Potkański, *Polityka Zagajewskiego, Świetlickiego i Twardocha*. Na stronie: <http://malyformat.com/2019/01/polityka-zagajewskiego-swietlickiego-i-twardocha> (data dostępu: 12 II 2019).

i leżaków może być traktowane jako przykład grywalizacji, strategii psychologiczno-marketingowej opartej na wykorzystaniu zasad gry do uczynienia tego, co uciążliwe, przykre lub zwykłe, czynnością atrakcyjną i współzawodnictwem⁵⁴. Skoro Zagłada stała się obiektem fantazji literatury i instrumentalizacji pisarzy, może stać się także częścią strategii rynkowych. Zachodzi jednak uzasadniona obawa, że pojęcia kiczu holokaustowego i mitu przestaną wówczas wystarczać do zrozumienia tej sytuacji i będą wymagały wymiany na narzędzia operatywne, ale literaturoznawstwu obce.

Perspektywy powieści mitycznej o Zagładzie

Rozpatrywany w tym artykule przypadek *Królestwa* wykracza poza dotychczasowe kodyfikacje powieści popularnej o Zagładzie, oparte na współzależności między gatunkiem, ideologią i afektem. Wymaga przejrzenia kategorii takich, jak kicz holokaustowy, uznanych za niewygodne, przestarzałe, skażone wartościowaniem. Nasuwa jednak przede wszystkim wiele wątpliwości związanych z rolą historii w powieści o Zagładzie.

Można powtórzyć za Głowińskim, analizującym *Łaskawe* Jonathana Littella, że narracja Twardocha nie jest powieścią historyczną, ale powieścią o historii. Inna byłaby argumentacja tej oceny. Przypomnijmy, iż w przypadku *Łaskawych* chodziło o wykazanie, że powieść historyczna o Zagładzie wciąż pozostaje niemożliwa, ponieważ mimo odniesień do zamkniętego okresu dziejowego obejmuje czasy żywo dyskutowane, stanowiące problem badawczy, etyczny i polityczny, a także pole nieprzerwanie zmieniających się refleksji⁵⁵. Z kolei *Królestwo*, mimo oczywistych nawiązań do faktów i zgodności z historią, przechyła się w stronę opowieści mitycznej, w pewnej mierze uniwersalnej, przewartościowującej historię, która nie jest tu ważna sama przez się, nawet jako przepisane świadectwo (jak u Białasa), a tym bardziej jako obszar konfliktów, ale odgrywa rolę scenerii zmagania, stworzonej z myślą o superbohaterze. Mechanizmy tej historii „pracują” głównie po to, aby czytelnik mógł obserwować kolejne przygody Szapiry, rozumiane jako wędrówka ku ocaleniu. Kampania wrześnieowa czy powstanie w getcie stanowią w powieści Twardocha odpowiednik świata w rozpadzie, a także elementy zjawiska przez Henryka Samsonowicza nazwanego „historią prawdziwą”. Zgodnie z tą koncepcją historyk powinien z uwagą przyglądać się przede wszystkim tym faktom, które tkwią w świadomości ludzkiej na równi z legendami, podaniami czy bajkami i nie mogą być łatwo oddzielone od stwierdzeń popartych badaniami⁵⁶.

Dlaczego warto wyodrębnić powieść mityczną spośród innych powieści popularnych? O jej osobności stanowi szczególnie duży ładunek fantazji pisarza, odpowiadającej nie tyle lękom i wyobrażeniom społecznym (będącym domeną powieści gatunkowej), ile złożonej strukturze fabularnej, przez którą przenikają

⁵⁴ Zob. A. Alter, *Uzależnienia 2.0. Dlaczego tak trudno się oprzeć nowym technologiom*. Przel. A. Gomola. Kraków 2018, s. 287–309.

⁵⁵ M. Głowiński, *Od strony kata*. (O „*Łaskawych*” Jonathana Littella). W: *Realia, dyskursy, portrety*, s. 338.

⁵⁶ Zob. H. Samsonowicz, *O „historii prawdziwej”. Mity, legendy i podania jako źródło historyczne*. Gdańsk 1997.

obsesje piszącego⁵⁷. W tym sensie powieść mityczna przypomina powieść fantazmatyczną, o jakiej wspominał Głowiński przy okazji *Laskawych*⁵⁸. Stanowi ponadto jakość pod wieloma względami niejednoznaczna, myśląca, urastającą do rangi obrazu przeszłości, którym – w oczywistym sensie – nie jest: „A więc ani kicz, ani arcydzieło [...]”⁵⁹. Na odbiorcę powieść taka oddziałuje „podprogowo”, za pomocą inteligentnie spreparowanego przekazu, w którym historia zatracą swoje oblicze, zmieniając się we wspomnianą fantazję (Zagłada jako źródło przeobrażeń jednostki, rytuał przejścia) i gubiąc charakter faktyczny. Warto, badając literaturę popularną o Zagładzie, mieć na uwadze tę dość niebezpieczną, pokrętną jej odmianę, która najczęściej nie wywołuje sprzeciwu estetycznego, lecz sprzyja płynnej lekturze, opartej na identyfikacji z bohaterami. Gdy jednak uświadomimy sobie, że brzuchem wieloryba jest tu poczekalnia do gazu, mitologia stworzona na podstawie niepełnej wiedzy na temat Zagłady okaże się absurdalnym zbiorem przypadkowych wymysłów autora. Jak poucza Samsonowicz, i taka mitologia powinna wywołać refleksję badawczą i stać się źródłem opisu materii ilustracyjnej oraz potrzeb społeczno-politycznych decydujących o żywotności danego mitu⁶⁰. Do najpopularniejszych mitów wykorzystywanych we współczesnej literaturze o Zagładzie należą mity miłosne (Witkowski) i rodzinne (Białas) bądź mitologie chorób (jak w *Duchach Jeremiego* Roberta Rienta czy w powieści *Gwiazd naszych win* Johna Greena). A zatem najzupełniej prywatne z jednej strony, z drugiej – wrażliwe społecznie obszary przesycone afektami, doskonale łączące przeżycia poszczególnych osób z niepojmowalną historią, zyskującą w tym ujęciu bliskie odbiorcy oblicze.

Słabością proponowanego podejścia może być „zmiennokształtny”⁶¹ charakter zarówno mitu, jak i kiczu holokaustowego. Są to kategorie wymagające częstego doprecyzowywania i uwzględniania tak niestabilnych przesłanek, jak światopogląd krytyki literackiej czy upodobania poszczególnych czytelników, obarczone ryzykiem nieweryfikowalności w znacznie poważniejszym stopniu niż ideologie gatunków popularnych. Równocześnie nazwa genologiczna „powieść mityczna o Zagładzie”, oprócz szerokiego spektrum problemów, jakie można nią obejmować, sugeruje tradycjonalizm badań literatury holokaustowej (podobnie zresztą jak dwie wymienione już kategorie). Warto wszakże po ową nazwę sięgać co najmniej z jednego powodu: pojęcie mitu może służyć pomocą w porządkowaniu oczekiwań wobec tekstu, w ocenianiu jego warstwy historycznej oraz w przenoszeniu uwagi na postać głównego bohatera, który stanowi o sile i słabości tego typu powieści.

57 Jako przykład wystarczy przywołać cytowane zakończenie *Królestwa* i zawartą w nim zachętę matki, skierowaną do syna, aby z powrotem znalazł się w jej macicy. Z jednej strony, może ona symbolizować częstą w mitach scenę przebywania bohatera w brzuchu wieloryba, kojarzonym z łonem, a zatem i z odrodzeniem (zob. Campbell, *op. cit.*, s. 74), z drugiej – odnosi się do prywatnej mitologii pisarza, w której słabym mężczyznom towarzyszą kobiety-matki.

58 Terminem „powieść fantazmatyczna” posłużył się S. Chwin w rozmowie z A. Franaszkiem (*Erynie wybaczą każdemu*. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 40, s. 6) na oznaczenie „hiperrealistycznego opisu świata urojonego, ulepionego z faktów, urazów i obsesji”.

59 Głowiński, *Od strony kata*, s. 336.

60 Samsonowicz, *op. cit.*, s. 25.

61 Campbell, *op. cit.*, s. 319.

Abstract

MARTA TOMCZOK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-9512-007X

A MYTHICAL NOVEL ABOUT THE HOLOCAUST INTRODUCTORY REMARKS

The article refers to a recently-born phenomenon in Polish literature, namely a mythical novel about the Holocaust, as well as to its connections with affective criticism and the Holocaust kitsch. The success of the books, rising many controversies, as compared to partially examined novels such as Szczepan Twardoch's *Król* (*King*), and especially his *Królestwo* (*Kingdom*) (viewed here as research material), offers a chance for considering both the category of kitsch itself, and its possible connections with affect theory that inspires the representatives of Holocaust studies.