VI. ETYKA EKSPERYMENTU
Zagłada – jej ślady, echa, odbicia

1. Zagłada jako katastrofa języka. (O *Tworkach* Marka Bieńczyka)

Tworki Marka Bieńczyka (1999) zajmują wśród współczesnych dokonań literackich miejsce szczególne jako powieść poddająca krytycznej próbie formalne reguły wypowiadalności doświadczenia Holokaustu. Istota ryzyka artystycznego, wpisanego w projekt Bieńczyka, sprowadza się do pytania, na ile niepodważalne są te zasady, jak daleko można się posunąć w eksperymentowaniu z formą powieści i konwencjami narracyjnymi nie naruszając etycznego wymiaru zdarzenia historycznego, którego opisywanie podlega tak wielu ścisłym rygorom w sferze wartości, rygorom trudnym do skodyfikowania, nieoczywistym. W obrębie piśmiennictwa o Zagładzie bowiem to, co estetyczne nieustannie domaga się uruchomienia trwałej korekty, „ramy etycznej", wypływającej z refleksji nad własnymi ograniczeniami. Powieść Bieńczyka uderza w ten właśnie moment – splot estetycznego i etycznego, badając wzajemne uwarunkowania tych dwóch obszarów.

W rezultacie powstało dzieło, które samo siebie demistyfikuje, gdzie każdy z aspektów tekstu literackiego poddaje próbie swoją pozycję wobec tradycji i pyta o prawomocność w obliczu ekstremalnego doświadczenia, jakim była Zagłada. Stawia to interpretatora *Tworek* w sytuacji swoistego „epistemologicznego/teoretycznego wy-

czerpania" – przymierzając się do interpretacji może on bowiem myśleć już tylko o „powieści" i „narracji", o „postaciach" i „topografii" powieściowej, ujawniając za każdym razem osłabiony status tych kategorii opisowych. Podobnie rzecz się ma z warstwą zdarzeniową; historia Soni, Jurka, Olka, Marcela, znajdujących schronienie przed okrutną wojenną rzeczywistością w enklawie szpitala psychiatrycznego w Tworkach jest jedynie wątłym zarysem, bladym odbiciem tradycyjnej fabuły; dążenie do spójności, nadawanie całościowego sensu jest tu nieustannie kompromitowane przez odśrodkową energię mowy. By uchwycić niepowtarzalny charakter narracji *Tworek*, trzeba zmodyfikować metodę lektury, przestawić swój aparat odbiorczy, skupiając się na śledzeniu zmiennego rytmu wyłaniania się i zanikania zdarzeń, postaci, przestrzeni, porzucając zamiar poszukiwania stabilnych znaczeń w obrębie tekstu. Sens ma tu charakter płynny, niestały; nieprzypadkowo domeną *Tworek* jest żywioł akwatyczny (o czym powiadamia pierwsze zdanie powieści: „Gdzieś spod mej powieki, z samych źródeł rzeki na świat przyszły te słowa"[1]), który, symbolicznie, zaciera przejrzystość znaku i substancjalność jego odniesienia.

Tworki są świadectwem ogromnej wiedzy i świadomości metaliterackiej, choć dyskurs teoretyczny został tu ukryty pod warstwą gęstej, nieprzezroczystej narracji lub włączony w obręb wypowiedzi o obniżonej wartości perswazyjnej, jakimi wydają się choćby dialogi „pensjonariuszy" szpitala psychiatrycznego; na mocy tego wewnętrznego przesunięcia to komentarze Antyplatona (np. „Tak się już nie pisze. (...) Tak się pisało przed Tworkami"[2]) wprowadzają porządek historycznoliteracki, zaznaczają w powieści świadomość historycznej zmienności form. Podobną funkcję pełnią zawoalowane odwołania do wielu utworów literackich o tematyce wojennej, w których, co znamienne, problematyka Zagłady jest obecna aluzyjnie, na prawach śladu albo eliptycznego przemilczenia, czego dobrym przykładem może być *Pożegnanie z Marią* Tadeusza Borowskiego (narzuca się wręcz wrażenie, że *Tworki* są postmodernistycznym „prze-pisaniem" tego opowiadania) czy też *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego i *Szpital przemienienia* Stanisława Lema. Tryb, w jakim te nawiązania międzytekstowe są w trakcie lektury uruchamiane, również ma cha-

[1] M. Bieńczyk, *Tworki*. Warszawa 1999, s. 7.
[2] Tamże, s. 15.

rakter fakultatywny, nieoczywisty; tekst *Tworek* istnieje w horyzoncie jaki zakreślają wymienione utwory wojenne jako echo, efekt nieoczywistego powinowactwa z nimi. Tak więc, jak się okazuje, w powieści Bieńczyka zawarte zostały odniesienia do najważniejszych kwestii, z którymi zmierzyć się musi literatura o Zagładzie: od pytania o stopień modyfikacji, jakiej w konfrontacji z niewyrażalnością Szoa uległy pojęcia „realizmu", „dokumentu", „fikcji", po zagadnienie etycznego wymiaru literackich wyborów powieściopisarskich. Jeżeli obecność warstwy autotematycznej jest słabo uchwytna, to tylko dlatego, że zagadnienia metaliterackie ujawniają się w tekście zawsze w zakamuflowanej formie, jako persyflaż, efekt stylizacji, figura ironiczna.

O specyfice i randze artystycznej powieści nie decyduje jednak sama obecność warstwy metaliterackiej, lecz miejsce, jakie na mapie historycznoliterackich sporów zajmują podnoszone w jej obrębie zagadnienia. Bieńczyk bowiem osadza swoją powieść w samym centrum współczesnych debat nad literackim ukształtowaniem wypowiedzi o Zagładzie, które stały się reakcją na jednostronne podkreślanie dokumentarnych walorów piśmiennictwa holokaustowego i negatywne waloryzowanie literackości czy, szerzej rzecz ujmując, nadorganizacji formalnej. Pod wpływem impulsów, jakich dostarczył zaznaczający się w różnych dziedzinach humanistyki, „zwrot językowy" i „narratywistyczny"[3], refleksja literaturoznawcza w większym stopniu zaczęła uwzględniać nie tylko konwencjonalność literatury wspomnieniowej o Zagładzie, ale i wpływ tej literatury na teorię. Kierunek tych przemian wytycza nie tylko odkrycie retorycznych „struktur głębokich" w obrębie pisarstwa historycznego, ale i rozluźnienie relacji łączącej realistyczną *mimesis* z kategorią prawdy i rzeczywistości. Ten stan rzeczy trafnie określa Sidra de Koven Ezrahi, pisząc: „mimetyczne konwencje i uwiarygodniające procedury służące osadzeniu literatury w historii ułatwiają osobie z zewnątrz orientację (w literaturze Holokaustu – A.U.) nie bardziej, niż mapa Polski pomogłaby człowiekowi, który wsiada do pociągu, jadącego w 1942 roku do Oświęcimia"[4].

[3] Zob. H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*. Przeł. M. Wilczyński. W: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego. Kraków 2000.
[4] S. De Koven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*. Przeł. M. Michalski. „Literatura na Świecie" 2004, nr 1-2.

Autor *Tworek* wyprowadza z tej literackiej samowiedzy ważne konsekwencje, przechylając szalę w stronę fikcji – fikcji, która (tym razem) nie będzie musiała dowodzić swojej prawomocności czy pozostawać w stanie ontologicznej podległości, „zadłużenia" zaciągniętego po stronie faktografii, prawdy o Zagładzie, choć oczywiście nadal będzie podtrzymywać różnorakie z nią związki[5]. Fikcję, która stała się domeną i tworzywem powieści Marka Bieńczyka, należałoby rozumieć w szczególny sposób, jako swoisty mimetyzm formalny, naśladowanie różnych gatunków mowy[6], odsyłające do form wypowiedzi ugruntowanych w tradycji, również w obrębie historii literatury o Zagładzie. Jest to więc fikcja zmodyfikowana, wyzbywająca się przesłanek, jakie przypisujemy klasycznej, realistycznej *mimesis*. W świetle tego, co zostało tu powiedziane, zabiegiem literackim o doniosłym znaczeniu staje się w powieści Bieńczyka list, inicjujący opowieść, ów „tekst w tekście", od którego bierze ona swój początek. Jest to list od nieobecnej – od Soni, która, zdemaskowana przez żonę Niemca Honette'a wybrała śmierć, sama zgłaszając się na policję i wyjawiając swoją prawdziwą tożsamość. Z pozoru list ten funkcjonuje w powieści na prawach „skonstruowanego" autentyku, „cytatu z rzeczywistości", realizującego, często wykorzystywany w literaturze o Holokauście, motyw odnalezionego dokumentu[7]. Przywołuje on też wiedzę o miejscu, jakie w archiwach holokaustowych

[5] Dobrym komentarzem do tych rozważań niech będzie fragment artykułu Haydena White'a poświęcony reprezentacji Holokaustu w historii i literaturze: „pewne anomalie, zagadki i ślepe uliczki, które napotyka dyskusja na temat przedstawienia Holokaustu, są efektami koncepcji dyskursu, który zbyt wiele zawdzięcza realizmowi nieadekwatnemu do przedstawiania takich zjawisk, jak Holokaust, będących w swej istocie wydarzeniami „modernistycznymi". Pojęcie kulturowego modernizmu jest ważne dla tej dyskusji o tyle, o ile odzwierciedla reakcję (jeżeli nie odrzucenie) na wielki wysiłek dziewiętnastowiecznych pisarzy – zarówno historyków, jak i pisarzy – pragnących stworzyć „realistyczne" przedstawienie rzeczywistości, gdzie rzeczywistość oznacza historię, a realistyczność (przedstawienia) traktowanie nie tylko przeszłości, ale także teraźniejszości, jako historii". H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*. Przeł. E. Domańska. W: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*. s. 231-232.

[6] Por. Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. T. 83. Pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, s. 233.

[7] A. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*. Przeł. B. Krawcowicz. Warszawa 2002, s. 109.

zajmowały epistolarne formy wypowiedzi: od listów Żydów z Płońska, przechowywanych w Archiwum Ringelbluma[8] po *Dziennik* Anny Frank, który wedle jednej z wersji miał być „powieścią w listach"[9]. Funkcjonują one w społecznej świadomości jako część historycznej dokumentacji, zaświadczającej o tym, „jak naprawdę" przebiegało życie w getcie, jakiego rodzaju doświadczeniem były deportacje czy też ukrywanie się po drugiej stronie muru. Autor *Tworek* w sposób diametralny zmienia funkcję tego chwytu literackiego, odwracając porządki w obrębie tradycji, której znakiem wywoławczym jest motyw „odnalezionego rękopisu". Obnaża fikcjonalność tej formy przekazu, ujawnia jej konwencjonalny rodowód, czego subtelnym sygnałem wydaje się podwójna sygnatura (podpis autorki listu), a także uobecniające się na innych płaszczyznach tekstu, znaczące podwojenia (Jurek dwukrotnie czyta list od Soni, który pojawia się również dwa razy, na początku i na końcu powieści). Podwojenia sygnalizują rozsunięcie (pisma wobec pisma), obecność cudzysłowu czy ramy modalnej, unicestwiającej mit absolutnego początku, zakorzenionego w rzeczywistości zewnętrznej wobec tekstu[10]. Demaskują więc powieściowy list jako fikcję źródła, „słowa, które było na początku", niwecząc zarazem autorytet pierwszego zdania powieści (w którym jest mowa o rzekomym „źródle rzeki" słów).

[8] Pisze o tym zbiorze dokumentów Jacek Leociak w książce *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*. Wrocław 1997, s. 145-152, rozpatrując je, zgodnie z tradycją epistolograficzną, jako „fenomen indywidualnego, prywatnego świadectwa (...) okruch czyjegoś losu, który cudem trafia do naszych rąk" (s. 149).

[9] Por. P. Lejeune, *W jaki sposób Anne Frank napisała na nowo Dziennik Anny Frank*. Przeł. P. Rodak. „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 2.

[10] Wśród form wypowiedzi, do jakich odsyła wewnątrzpowieściowy list jest, oczywiście, również powieść epistolarna, która z kolei, za sprawą pierwszych realizacji tej odmiany gatunkowej, ustanowionych w obrębie powieści sentymentalnej (powieści Richardsona, *Nowa Heloiza* J.J. Rousseau) przywołuje tradycję arkadyjską, niezwykle istotną dla zrozumienia powieści Bieńczyka. Zob. M. Czermińska, *Między listem a powieścią*. W: tejże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Kraków 2000, s. 255-260. O związkach *Tworek* (a także innych opowiadań i powieści o Zagładzie, jak *Badenheim 1939* czy *Odpływający ogród* Idy Fink) z tradycją i estetyką arkadyjską pisze Marek Zaleski w artykule *Jedyna instancja. O „Tworkach" Marka Bieńczyka*. W: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*. Pod red. W. Boleckiego i R. Nycza. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. T. 85. Warszawa 2005.

Ta, dokonująca się na początku powieści, „ontologiczna zdrada", przenicowanie „cytatu z rzeczywistości" pokazuje inne oblicze konwencji, obnaża – skrywaną w obrębie tradycji, której patronuje realistyczna *mimesis* – demaskatorską, krytyczną naturę „niepokojącego języka fikcji"[11] (by posłużyć się formułą Michela Foucaulta). Fikcja zostaje zespolona z prawdą na nowych zasadach, wbrew klasycznej tradycji. Odnajduje ona dostęp do doświadczenia Zagłady od innej strony, przebijając się niejako „na drugą stronę rzeczywistości", tam, gdzie „realne" wyślizguje się z ram ontologicznych i przekształca w niepojętą, niewyrażalną potworność. Fikcyjne ujęcie jest więc, w obrębie reprezentowanej tu filozofii literatury, naznaczone negatywnością, co w powieści Bieńczyka przejawia się w czerpaniu z semantyki nicości, braku, nieobecności. Ta procedura, postępująca w porządku przedstawiania rewersu, cienia Zagłady niesie z sobą doniosłe konsekwencje, przekraczające wymiar intertekstualnej gry. Okazuje się bowiem, że fragment epistolarny sygnowany pierwszą literą imienia powieściowej bohaterki to list przywołujący nicość, niczym Celanowski wiersz-modlitwa do bezimiennego i nieobecnego Boga[12]; jest to także list wysłany od Nikogo, znikąd – Sonia pochodzi wszak z Berdyczowa, co w kodzie idiomatycznym („pisać na Berdyczów") oznacza właśnie puste miejsce na mapie, brak źródła, z którego brałaby swój początek jej powieściowa biografia. Sonia zamieszkuje przecież rzeczywistość pisma, jest „utkana" z gestów językowych; wystarczy przypomnieć, że jej rude włosy, długie „jak Niagara" wzięły się stąd, że narratorowi – domorosłemu poecie potrzebny był rym do słowa „wiara"[13]. Jest ona jednak czymś więcej niż fantazmatem czy poetycką personą; pełni raczej funkcję fundamentu aktywności poezjotwórczej. Jej zniknięcie pociąga za sobą zanik talentu poetyckiego, śmierć poezji[14].

[11] M. Foucault, *Porządek dyskursu*. Przeł. M. Kozłowski. Gdańsk 2002, s. 21.

[12] Mowa tu o wierszu Celana *Psalm* z tomu *Róża niczyja*, który w przekładzie Stanisława Barańczaka brzmi następująco: „Nikt nas na nowo z ziemi i gliny nie lepi, / nikt już naszego prochu nie zaklina. / Nikt. // Bądź pochwalony, Nikt. Tobie gwoli pragniemy rozkwitać. Tobie wbrew". W: P. Celan, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i opracował Ryszard Krynicki. Kraków 1998, s. 133; Zob. P. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie. Dwa wiersze Paula Celana*. Przeł. J. Margański. Gdańsk 2004.

[13] M. Bieńczyk, *Tworki*..., s. 16.

[14] Tamże, s. 181.

W tym jednak nie wyczerpuje się sens „braku źródła" – „negatywny" list okazuje się figurą niezmiernie pojemną znaczeniowo. Odwołanie do idiomatycznej nazwy, która nie posiada swojego desygnatu, ma w sobie coś z zacierania śladów, wydaje się dalekim odwołaniem do strategii przetrwania „po stronie aryjskiej", której nieodłącznym elementem było budowanie alternatywnej („fikcyjnej") biografii. Pojawia się więc z tych samych powodów, dla których żydowska tożsamość bohaterów jest zaledwie zasugerowana, pozostaje głęboko skrywaną „tajemnicą pisma". W figurze tej pobrzmiewa również echo Lévinasowsko-Adornowskiej formuły[15], określającej żydowską ojczyznę jako terytorium „bez kamieni granicznych", jako świat Księgi, Tory i komentarzy talmudycznych – a zatem jako pozbawione zakorzenienia w realnej przestrzeni, biblijne *a-thopos*. Żydowskie miejsca święte są wszak w tradycji judaistycznej umieszczone poza horyzontem czasu teraźniejszego, na antypodach realnej egzystencji; istnieją tylko w inwokacji (jak w tej najsłynniejszej *ba szana ha-baa be-Jeruszalajim* – „w przyszłym roku w Jerozolimie"[16]), która nieustannie odsuwa moment zakorzenienia, przybycia do *erec Israel*, czyli symbolicznego dopełnienia historii. Dotknęliśmy tu niezwykle istotnej kwestii – pismo (którego obecność zaznacza w powieści list) istnieje poza czasem i historią, jest swoistą ahistoryczną enklawą, jak przestrzeń tworkowskiego szpitala. Historyczność jest zawsze spóźniona wobec pisma, zamknięta w trybie niedokonanym, poza granicami doznawanej rzeczywistości. Umyka ona doświadczeniu, jest uchwytna tylko w fakturze znaków pisanych, w strukturze składni, pod postacią *graphe*. Nie zmienia tego nawet cząstkowe datowanie, wprowadzone w obręb narracji (wiemy, na przykład, że Sonia zniknęła z Tworek pod koniec grudnia 1943 roku[17]) – jest ono

[15] Zob. Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 1994, s. 221; E. Lévinas, *Religia dorosłych*. W: tegoż, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przeł. A. Kuryś. Gdynia 1991. W artykule tym Lévinas pisze: „Człowiek-Żyd (...) ma swój początek na pustyni, gdzie zamieszkuje w namiotach i gdzie czci Boga w świątyni, przenoszonej z miejsca na miejsce. O tej egzystencji wolnej wobec pejzaży i architektury, wobec tych wszystkich ciężkich i osiadłych rzeczy, które mamy pokusę przedkładać nad człowieka, judaizm pamięta" (s. 24).

[16] O tym obyczaju związanym z obchodami święta Pesach zob. N. Kamerazkos, *Święta i obyczaje żydowskie*. Warszawa 2002, s. 62.

[17] M. Bieńczyk, *Tworki*..., s. 181.

porządkiem zewnętrznym wobec ontologii tworkowskiego świata. To zaskakująca konstatacja, tworząca istotny wyłom w przesłaniu powieści; do jego etycznych konsekwencji przyjdzie jeszcze powrócić w końcowej części rozdziału.

Język i przemoc

Tak zarysowany horyzont myśli umożliwia wykształcenie szczególnej samowiedzy językowej: dzięki niej autorowi *Tworek* towarzyszy świadomość, że ma on do dyspozycji język, który łączy z rzeczywistością wojenną relacja zawikłana, niestała, biegnąca w poprzek ustalonych typologii i poetyk. Z jednej strony swoistym „imperatywem etycznym" pozostaje wymóg wierności prawdzie doświadczenia Zagłady. „Gdyby rzeczy stały po stronie opowieści..."[18] powiada (a właściwie nostalgicznie wzdycha) narrator *Tworek* zarysowując w ten sposób utopijną wizję języka przezroczystego, przylegającego do rzeczywistości, w którym realność i dziejowość objawiają się w sposób naturalny i oczywisty, bez językowej mediacji. W ramach tej utopii świat wojny i język użyty do jej opisu nie wchodzą z sobą w nierozwiązywalny spór, nie podważają swojego statusu i autorytetu. W tej nostalgicznej wypowiedzi zawiera się jednak również świadomość złudnego charakteru owej wizji – „gdyby rzeczy stały po stronie opowieści...", opowieść nie byłaby potrzebna, zostałaby pochłonięta przez swój aspekt przedmiotowy. Świadomość tę wypowiada Anty-Platon w jednym ze swoich „szalonych" monologów:

> Cóż to za durnie, imaginuj pan sobie, po pierwsze i najważniejsze, ja nigdy nie piszę do rymu. A jak już piszę, to w ogóle nikogo się nie czepiam i się nie odnoszę, bo ja tak wprost o niczym nie opowiadam... od braku powszechnego referenta wiruje oberwana oś ziemi / Oto popiersie świata bez piersi matki do kresu zarania, do kresu zarania / Antropos na osiadłej huśtawce wysnuje rozproszoną pieśń, rozproszoną pieśń. (...)
>
> – Utwór jest zatytułowany *Pisadło*. (...) Pisadło, panie księgowy, bo egzystencja stała się zdaniem odustalonym i nienatchnionym, zakręconym

[18] M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 64.

> i wśródzapożyczonym. Odzewem bez odzewu, echem echa, co wycieka, co wycieka[19].

Najistotniejszym źródłem inspiracji, które w największym stopniu przyczyniły się do ukształtowania osobliwej narracji *Tworek* wydaje się jednak myśl Jacquesa Derridy. Tę intuicję interpretacyjną wspiera lektura prac filologicznych Marka Bieńczyka, zwłaszcza zbioru esejów *Oko Dürera. O melancholii romantycznej*[20], w której to rozprawie autor zaprezentował niezwykle interesującą reinterpretację wybranych zagadnień z pism francuskiego filozofa, zmierzającą do stworzenia metodologicznej hybrydy, łączącej tezy poststrukuralistów z inspiracjami płynącymi ze strony krytyki tematycznej. U podstaw tego eseistycznego dialogu z Derridą leży przekonanie mówiące o tym, że dziedzictwo myślowe autora *Chory* stanowi, być może, największe intelektualne wyzwanie dla współczesnego humanisty. Przestrzeń wspólnoty umożliwiającą pogodzenie tych dwóch perspektyw Bieńczyk odnajduje w figurze i estetyce melancholii, zespalającej „lekturę egzystencjalną (...) oraz lekturę rozproszoną, kładającą nacisk na aporie pisma, na jego nieprzejrzystość, a co za tym (...) idzie, na nieprzejrzystość świata"[21]. Niewątpliwie ta zmodyfikowana, przefiltrowana przez dekonstrukcjonizm estetyka melancholijna, rozumiana jako „smutek i strata, które wytwarzają pustkę znaczonego"[22] patronuje twórczym poczynaniom autora *Tworek*.

W poszczególnych fragmentach powieści odnajdujemy echa Derridiańskich założeń filozoficznych, które Bieńczyk, by tak rzec, w swoisty sposób praktykuje, wyprowadzając z nich ciekawe, odkrywcze, czasami zaskakujące konsekwencje. U podstaw świata przedstawionego *Tworek* leży z ducha Derridy powzięte przekonanie, że „nie istnieje nic poza tekstem"; konstytuuje ów świat zasada mówienia z wnętrza języka poprzez wygrywanie jego ambiwalencji, co przejawia się w dyspersji, „plenieniu się" mowy, która wyłania z siebie zdarzenia, postacie, miejsca i relacje między nimi. Jedną z przesłanek praktyk narracyjnych Bieńczyka wydają się również dekonstrukcjonistyczne gesty „rozbiórki", zmierzające do rozmon-

[19] Tamże, s. 48-49.
[20] M. Bieńczyk, *Oko Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002.
[21] Tamże, s. 11.
[22] Tamże, s. 48.

towania metafizycznych opozycji, zwłaszcza dychotomii znaczone/znaczące, co w rezultacie pociąga za sobą podważenie statusu transcendentalnego *signifié* [23]. To fundamentalne zniesienie zostaje wyartykułowane w powieści wprost przez – jakżeby inaczej – Anty-Platona, który powiada: „od braku powszechnego referenta wiruje oberwana oś ziemi"[24]. Pomysłem o wyraźnie Derridiańskiej proweniencji wydaje się dokonujące się w powieści, zespolenie kobiecości, pierwiastka żydowskiego i rzeczywistości pisma, których domeną, w ujęciu Derridy, jest (waloryzowany pozytywnie) pozór, symulacja, nie-tożsamość[25] (Jurek nieustannie utożsamia miłość do książek z namiętnością do kobiety, w myśl twierdzenia Derridy: „pismo jest kobietą"[26]). Wreszcie podwojenia lekturowe i interpretacyjne, o których była mowa wcześniej wydają się aluzją do znanej interpretacji filozofii Derridy, dokonanej przez M. Abramsa, który podkreśla znaczenie „uporczywych podwojeń"[27] znamionujących styl rozpraw Derridy.

Istnienie licznych i świadomych nawiązań do myśli autora *Pisma i różnicy* nie budzi więc wątpliwości. Istotniejsze od samej obecności odwołań do filozofii dekonstrukcjonistycznej jest funkcja, jaka im przysługuje w ramach całościowego projektu pisarskiego Bieńczyka. Przede wszystkim zarysowanie horyzontu myślowego pod patronatem Derridy (uwikłanego w dialog z Lévinasem) nie jest sprawą przypadku. O zbieżnościach pomiędzy dekonstrukcjonizmem a tradycją judaistyczną napisano już wiele, na ich istnienie wskazuje wielu współczesnych historyków filozofii, od Jürgena Habermasa[28] po Edith Wyschogrod[29] i Johna Caputo[30]. Autor *Tworek* zdaje się podzielać przekonanie, że filozofia Derridiańska stanowi najbardziej współczesny nam dyskurs, do którego przeniknęły tradycje talmudycznej egzegezy Pisma i hebrajskie przeświadczenie, że jedyną dostępną człowiekowi namiastką idei absolutu jest (zaledwie? aż?) pismo. Po drugie zaś, dekonstrukcjonistyczna idea rozprzestrzeniającej się wieloznaczności zyskuje głębsze uzasadnienie, gdy przenieść ją na płaszczyznę historii form życia społecznego, czyli rozpatrywać w porządku, w jakim opisują dzieje nowoczesności historycy idei. Trzeba by tu odwołać się do prac Zygmunta Baumana, który wskazał na istnienie istotnych analogii, łączących aporie, skandale semantyczne i żydowskość. W ujęciu Baumana „żydowski wkład w nowoczesną kulturę daje się zrozumieć jako (...) produkt uboczny zmagań nowoczesności z samą sobą – ze sprzecznościami, jakie z miejsca, w którym umieściła Żydów nowoczesność rysowały się ostrzej, niż z innych punktów obserwacyjnych"[31]. Widziana z tego punktu widzenia żydowskość jawi się jako „nośnik ambiwalencji"[32], dwuznaczności semantycznej, wyznaczającej punkt oporu, wokół którego organizuje się modernistyczna opozycja, skierowana przeciwko nietolerancji wobec różnicy i odmienności kulturowej, a więc wartości, które określały ideologię nowoczesnych państw narodowych.

We wspomnianym eseju Bieńczyka poświęconym filozofii Derridy jeden zwłaszcza fragment zasługuje na przytoczenie. Bieńczyk powiada tak: „dla Derridy tematy w żaden sposób nie krystalizują znaczeń, są raczej jak przekładnie na torze języka, który co najwyżej przeskakuje w ich miejscu, zawęźla się, lecz nigdy nie zatrzymuje

[23] Por. m.in. B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii". Dekonstrukcja Jacquesa Derridy.* Warszawa 1995 (zwłaszcza rozdziały: *Metafizyka obecności; Rozplenienie – istota procesu sensotwórczego*, s. 33-41, 132-139); A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja.* Kraków 2001; M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura.* Bydgoszcz 1997.

[24] M. Bieńczyk, *Tworki...*, s. 48.

[25] J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego.* Przeł. B. Banasiak. Gdańsk 1997, s. 18-34.

[26] Tamże, s. 24.

[27] M.H. Abrams, *Ustalanie i dekonstruowanie.* Przeł. T. Kunz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich.* Pod red. R. Nycza. Gdańsk 2000, s. 220-222. Por. też C. Gaudin, *Zamknięcie tradycji filozoficznej: Derrida, eksplorator marginesów.* Przeł. K. Matuszewski. W: *Derridiana.* Wybrał i opracował B. Banasiak. Kraków 1994. Autor w ciekawy sposób objaśnia oryginalność Derridiańskiej koncepcji „podwojenia", które nie jest podwójnością lektury, lecz pisma. Gaudin wywodzi ją z doktryny talmudycznej, wedle której czytelnik nie tylko czyta tekst, ale również komentuje go i „pisze" na nowo. W tym właśnie przejawia się wywrotowa siła pisma, jego zdolność do wnikania w obręb mowy i dezorganizowania jej (s. 83-85).

[28] J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności.* Przeł. M. Łukasiewicz. Kraków 2000, s. 211.

[29] E. Wyschogrod, *Autochtony and Welcome:Discourses of Exile in Lévinas and Derrida.* „Journal of Philosophy@Scripture". Adres internetowy: http://www. philosophy-andscripture.org./Archives/ Issue1-1/Edith_Wyschogrod

[30] J. Caputo, *Is Deconstruction Really a Jewish Science?* W: tegoż, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida: Religion without Religion.* Bloomington 1997.

[31] Z. Bauman, *Studium przypadku z zakresu socjologii asymilacji: w pułapce wieloznaczności.* W: tegoż, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna.* Warszawa 1995, s. 208.

[32] Tamże.

na jednoznacznej i dostępnej stacji sensu"[33]. Cytat ten wydaje się niezwykle trafnym autokomentarzem objaśniającym podstawy filozoficzne, które stanowią fundament narracji w *Tworkach*. W powieści Bieńczyka cała holokaustowa „prawda doświadczenia" mieści się w kapryśnej grze znaczących, w fałdach rozszalałej „rzeki słowa"[34]. Wszystko jest tu wytwarzane przez pismo, kreacyjną moc języka; „faktura" świata przedstawionego to sieć „grafizmów", gry różnic i powtórzeń. „Zdarzenia" są niejako „efektem ubocznym" gry językowej; wyłaniają się bowiem i łączą z sobą na zasadzie czysto zewnętrznych, językowych asocjacji. Przywołują inne sceny lub postacie na prawach członu porównania, nośnika metafory, jako element stylizacji, poprzez rozwinięcie (udosłownienie) idiomu lub w celu uzupełnienia „jednostki rytmicznej", nadającej fragmentom powieści rytm (litanijnej? biblijnej?) inkantacji. Nad nimi nadbudowane zostaje kolejne piętro „zdarzeń" językowych; w efekcie powstaje łańcuch „znaczących", odsyłających do siebie i zacierających więź z desygnatem. Na takich zasadach nazwa rzeki Utraty odnosi się zarówno do autentycznej topografii, jak i do literackiej rzeki z opowiadania Iwaszkiewicza, ale także do estetyki melancholijnego trwania przy obiekcie utraconym.

Słowa mówią nawet narratorem, który nieustannie daje do zrozumienia, że zrzeka się przywileju kontrolowania sensu pozwalając się nieść fali pleniących się słów. W powieści dominuje więc żywa, mobilna perspektywa narracyjna, rzadko usytuowana w polu doznań i myśli narratora; narracja najczęściej jest nieantropomorficznym żywiołem, wydobywającym się spoza horyzontu ludzkiego doświadczenia. Powstaje wrażenie, że to mowa obłąkanych wykracza poza granice szpitalnej przestrzeni i opanowuje świat, a właściwie wydobywa go z siebie. Pleniący się język odzwierciedla tu szaleństwo „historii spuszczonej z łańcucha" (by posłużyć się określeniem Jerzego Stempowskiego); relacja ta ma jednak charakter samozwrotny – okazuje się, że to mowa szaleństwa mieści w sobie „prawdę" o Zagładzie

[33] M. Bieńczyk, *Oko Dürera*, s. 8.

[34] Por. M. Leciński, *„Likwidacja przewagi". Empatia i praca żałoby w „Tworkach" Marka Bieńczyka*, „Teksty Drugie" 2001, nr 1; K. Szczuka, *Miłość w czasach Zagłady*. „Tygodnik Powszechny" 1999, nr 27.

– jedyną, jaką można wyartykułować w języku[35]. Ponieważ jednak doświadczenia ofiary Holokaustu pozostają w istocie niewyrażalne, niepochwytne dla języka, w powieści Bieńczyka zaznacza ono swoją obecność w formie aluzji, idiomów, dalekich i nieoczywistych symptomów Zagłady na poziomie pisma – nieskończenie oddalonych od swojego źródła (jak sztubackie słowo „żyd", oznaczające kleks, plamę w zeszycie czy nazwa placu Campo di Fiori z wiersza Czesława Miłosza; są one nielicznymi odniesieniami do żydowskiej tragedii, rozgrywającej się w okupowanej Warszawie).

Tworki są wszakże nie tylko powieścią napisaną „po Derridzie", ale i „po Lacanie" (i, w pewnym sensie, przeciwko niemu). Czytając powieść Bieńczyka przywołujemy kontekst psychiatryczny, w którym przeżycia ocalonego z Holokaustu traktowane są jak materiał do terapeutycznego przepracowania w mówieniu (*working through*). Nieocenzurowaną „prawdę" o Szoa ujawnić może wszak jedynie przekaz, który byłby dziełem nie lekarza, lecz chorego. Świadomy tej hermeneutycznej pułapki pisarz narzuca więc sobie rolę lacanowskiego terapeuty[36], który świadomie wyrzeka się części swoich uprawnień. Zamiast scalania rozproszonych opowieści wybiera mozolne odtwarzanie hermetycznego języka ofiary traumy, docieranie do znaku, zanim zostanie on poddany interpretacji. Język *Tworek* przypomina zresztą ten rejestr mowy, który w perspektywie post-Lacanowskiej nazywany jest „semiotycznością dyskursu depresyjnego", „asymbolią" melancholika, którego język, wedle Kristevej, znamionuje utrata więzi ze znaczonym[37].

[35] Warto przytoczyć tu fragment artykułu Michała Głowińskiego, poświęcony językowi literatury holokaustowej, w którym badacz powiada co następuje: „pisanie o Zagładzie jest w jakiejś mierze, a może na pierwszym miejscu, problemem języka. (...) Zagłada na swój sposób zderzała się z wszystkimi innymi literaturami, w których o niej mówiono, więcej, zderzała się z językiem – w istocie niezależnie od tego, jaki to był język. (...) chodzi tu o wielkie zderzenie: literatura opowiadająca o Holokauście z takiego właśnie zderzenia powstaje i w jego obrębie funkcjonuje. Toczy się tu dramat języka. Dramat, który ma wymiary nie tylko literackie, lecz jest także dramatem rozumienia". M. Głowiński, *Wielkie zderzenie*. „Teksty Drugie" 2002, nr 3.

[36] Por. J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*. Przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski. Warszawa 1996, s. 23-55. Zob. też E. Roudinesco, *Jacques Lacan*, „Literatura na Świecie" 2003, nr 3-4; M.P. Markowski, *Z powrotem do Lacana!* Tamże.

[37] Zob. T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*. Kraków 2001, s. 36-43.

Przywołane tu konteksty pozwalają wytłumaczyć nadzwyczajny status, jaki przysługuje w świecie *Tworek* wypowiedziom obłąkanych – tylko oni bowiem wiedzą od początku, kim jest Sonia i jak potoczą się jej dalsze losy. Widoczne są tu odniesienia do romantycznego pojmowania obłędu jako nadzwyczajnej dyspozycji poznawczej, otwierającej dostęp do głębinowych znaczeń egzystencji, a także jako maska zdolności profetycznych. Konteksty te są w pewnym sensie oczywiste w powieści autora, który jest znakomitym znawcą literatury romantycznej i form świadomości, rozwijających się w obrębie tej tradycji[38]. Anty-Platon – przedziwny, wszechobecny pacjent tworkowskiego szpitala – jest więc tyleż „duchem opowieści", co „duchem języka", języka, który „wie lepiej", bowiem zawiera w sobie wszystkie modalności bytu. Oprócz oczywistych odniesień do Derridiańskiego odczytania Platońskiego dialogu (*Fajdros*), pobrzmiewają tu również echa kabalistycznej idei świata jako Księgi[39] i archaicznej wiary w sprawczą, powiedzielibyśmy dzisiaj – performatywną moc słowa, które przekształca rzeczywistość na wzór jej „językowego obrazu". Odwołania do tego kabalistycznego mitu pojawiają się w powieści zarówno w postaci parodystycznej, prześmiewczej – jak choćby w sekwencji, w której wygłoszenie przez Jurka bajki o kruku i lisie skutkuje „magicznym" zwiększeniem racji żywnościowych[40] – jak i w tonacji poważnej, na tym poziomie znaczeń, na którym sformułowane zostają swoiste wykładnie historii. Nasycenie języka *Tworek* solecyzmami, chybotliwymi konstrukcjami składniowymi, wadliwie zaktualizowanymi idiomami nie jest kwestią przypadku – chaos na poziomie pisma zapowiada i inicjuje rozpad świata, który jeszcze łudzi bohaterów swoją stałością, niezmiennością. „Język, który wie więcej" przemyca informacje antycypujące śmierć bohaterki w ukrytym, symbolicznym planie narracji, w warstwie metafor, tropów, aluzji literackich, w których nośnik i sens pozostają wobec siebie w stanie wahliwej równowagi, nieustannie zaburzanej przez pracę języka. „Prawda" mieści się w owej nadwyżce

[38] M. Bieńczyk. *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci.* Gdańsk 2001; Tegoż: *Oko Dürera...*

[39] Na temat toposu Księgi zob. W. Panas, *Topika judajska.* W: tegoż, *Pismo i rana.* Lublin 1996, s. 125-126; J. Błoński, *Świat jako Księga i komentarz.* W: tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto.* Kraków 1994.

[40] M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 26.

znaczenia, w uwolnionym nośniku metafory, który niepostrzeżenie przenika do poziomu zdarzeń fabularnych (a właściwie wyprzedza je, staje się ich profetyczną zapowiedzią).

> Harmonia rozciągnęła płuca, Marcel był gotowy. Do mamy podszedł Heniek i ukłonił się szarmancko. Przy Ani stanął Witek z ręką, jak to Witek, w kieszeni. Do siostry Joasi podbiegł Stefek i chwycił ją mocno za dłoń, najpierw dla próby ostrożnie w myślach, a potem łaps. Jurek okręcił się niby fryga i z jednej strony zobaczył uśmiechniętą Jankę, a z drugiej roześmianą Sonię. (...) Rozległ się akord i na łące stała Sonia samotna topola, padł trzeci akord, tworząc już przygrywkę, i na środku łąki Sonia umierała stojąc[41].

Istnieje i inna przyczyna, dla której to pismo staje się pierwotną płaszczyzną, wyłaniającą z siebie powieściowe zdarzenia i „metatekstowe" komentarze do nich. Objaśnienie tego stanu rzeczy podsuwają rozprawy Jacquesa Derridy, w których jest mowa o związku pisma z przemocą, wymierzoną w *logos*, a raczej w utopię języka źródłowego, który nie byłby dotknięty różnicą, dwuznacznością, zatarciem znaczonego. Kwestionujący te roszczenia filozof powiada, że „przemoc pisma nie nachodzi niewinnego języka. (...) istnieje źródłowa przemoc pisma, ponieważ język jest przede wszystkim pismem. 'Uzurpacja' zawsze się już zaczęła"[42]. Według autora *Głosu i fenomenu* język jest systemem różnic i dystynkcji opierających się na przemocy, zadających gwałt naturze języka; co istotniejsze jednak, w ujęciu Derridy ten akt przemocy ma odniesienia sakralne, odsyłające do tradycji judaistycznej. Aktem źródłowej przemocy było choćby nadanie imion, których nie wolno wymawiać, a zatem zaznaczenie obecności żydowskiego Boga (*Elohim* i *Jahwe*) w tekście Tory[43]. Myślenie o języku jako formie opresji, gwałtu zadanego idei jedności znaku i desygnatu jest więc dobrze osadzone w żydowskiej tradycji, o czym świadczy choćby Lévinasowskie przeciwstawienie ontologicznej Wypowiedzi i etycznego Mówienia[44], wiążące etyczny

[41] Tamże, s. 93.

[42] J. Derrida, *O gramatologii.* Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1999, s. 63.

[43] Tamże.

[44] E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą.* Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000, s. 14-30. Książka ta była odpowiedzią na artykuł J. Derridy *Przemoc i metafizyka.*

walor mowy z koniecznością złamania natury języka, co pociąga za sobą zakwestionowanie samych podstaw bycia. Nie dziwi więc przywołanie w powieści Bieńczyka w funkcji horyzontu myślowego i kulturowego owego dialogu pomiędzy Derridą i Lévinasem[45], który patronował odrodzeniu się problematyki wartości we współczesnym literaturoznawstwie. Horyzont ten podlega jednak w powieści znaczącej modyfikacji. Autor *Tworek* w interesujący sposób rozwija koncept pisma, które jest przemocą, w istotnym zakresie wykraczając poza intencje francuskiego dekonstrukcjonisty. Przenosi bowiem „realność" wojny i opresji z płaszczyzny historycznej na poziom konfliktu języków; dlatego też w powieściowej narracji istotne podziały i antagonizmy znalazły swój wyraz w zderzeniu języka polskiego i niemieckiego, które niejako „zmagają" się z sobą w obrębie narracji. W wielu fragmentach tekstu niemczyzna wnika do struktur składniowych języka Soni, nadając jej wypowiedziom egzotyczny, repetytywny rytm, w innych polskie słowa sąsiadują z niemieckimi, tworząc trudny do oswojenia w lekturze, nieforemny i rozchybotany znaczeniowo tekst. Słowa napierają tu na siebie, są w stanie dramatycznego konfliktu, który przebiega w porządku drążenia, jałowienia sensu.

Cały wieczór spędził przy podręczniku, odświeżając pamięć aż po odległe plusquamperfectum i gehen razem tylko z sein, a nazajutrz po drugim śniadaniu, połykając w pośpiechu ostatnią już kromkę razowca, wrzucił do teczki świadectwa, tomik poezji z dokumentem tożsamości, rozdzielającym stronice przeczytane od jeszcze nie przeczytanych...[46]

– Nie, nie – zaoponowała Sonia. – Jurek jest bardzo szarmancki i zawsze rozmową bawić umie. Jurek jest towarzyski i bardzo dowcipny, i miły jak mało kto. Jest bardzo oczytany, nadwyczajnie inteligentny i skory do pomocy. Jest także bardzo porządny[47].

Przeł. K. Matuszewski, P. Pieniążek. W: tegoż, *Pismo filozofii*. Wybór B. Banasiak. Kraków 1993. Zob. też artykuł S. Critchleya *Etyka dekonstrukcji*. Przeł. J. Gutorow. „Odra" 1999, nr 10.

[45] Por. P. Pieniążek, *U kresu obecności. Derrida a Lévinas*. W: *Derridiana*. Kraków 1994.

[46] *Tworki*, s. 10.

[47] Tamże, s. 68.

Konfrontacja ta prowadzi do wykształcenia się ułomnych artykulacji, kalekich form wypowiedzi, a zatem do katastrofy, niemal organicznego zranienia, zadanego językowi. Dobrze koresponduje to z wewnętrzną logiką i dynamiką powieściowej narracji – ponieważ to język jest substancją opowieści, to on właśnie zostaje w największym stopniu dotknięty skutkami historycznej przemocy. „Rany zadane językowi" niewątpliwie pozostają w związku z wydarzeniami, jakie rozgrywają się w Warszawie, a których echa, wielokrotnie odbite i zniekształcone, docierają do tworkowskiej enklawy, odgrodzonej szpitalnym murem: likwidacją getta, sprawą Hotelu Polskiego, zagrożeniem, jakie dla ukrywających się stanowią szmalcownicy. Historia Zagłady jednak, podobnie jak tożsamość żydowskich bohaterów powieści, należy do sfery „niewymawialnego", zostaje zatarta w sieci rozbiegających się słów, metafor, gier językowych. Powstaje pytanie, co jest stawką w tym „sporze języków"? O co toczy się ta walka i co w rezultacie ulega ocaleniu z opresji, która stanowi przesłankę powieściowego mówienia? Wydaje się, że jedynym obszarem, który stawia opór strumieniowi słów i zarazem tworzy przeciwwagę dla wszechobecnej zabawy językowej – przeciwwagę doniosłości, powagi – jest milczenie, powieściowe „strefy ciszy". Wbrew pozorom bowiem narracja w *Tworkach* często dociera do kresu języka, zostaje skonfrontowana ze swoimi ograniczeniami; w wielu fragmentach mówienie zostaje wytrącone z rytmu, popada w chaos („Trzeba by jakiś rym do Sonia. – Jaki rym? Po co rym? Nie ma rymu! I już nigdy nie będzie. Pan przecież wie – wyszeptał Jurek płacząc"[48].)

To o autonomię tych sfer toczy się wspomniana „konfrontacja języków". Chodzi o zawłaszczenie przez zmagające się języki przestrzeni milczenia, o podbicie enklawy, do której nie ma dostępu podlegający automatyzacji żywioł mowy. To milczenie bowiem – odmiennie, niż we wspomnianym, polemicznym wobec filozofii Lévinasa, artykule Derridy, dla którego milczenie jest „totalitarne" – staje się sferą wolności w świecie pisma, pleniącego się aż po horyzont narracji; tylko milczenie wymyka się przemocy i staje się swoistą „niszą ontologiczną", z wnętrza której może wypowiadać swoją prawdę żydowski Inny, ofiara Zagłady, umarły[49]. Powstaje wrażenie, że w sporze

[48] Tamże, s. 181.

[49] Ponieważ w moim odczytaniu powieści Bieńczyka wielowarstwowa narracja jest, w ostatecznym rozrachunku, „językiem zastępczym", zacierającym dostęp

Derridy z Lévinasem Bieńczyk opowiada się po stronie autora *Całości i nieskończoności*.

> Tak, wielka już cisza w Tworkach. Wszyscy gdzieś przepadli, wyjechali, zniknęli, do śniadania jeszcze moment. Na pustym peronie lekki wiatr porusza kurzem, alejki nikogo nie niosą, ławki wokół nie zajęte, dopiero teraz, tam za drzewami, kilka piżam będzie odciskało w powietrzu swój wieczyście prążkowany wzorek, pionowy w materii i czasie od kołnierza aż do butów, od zarania do kresu[50].

Wydaje się, że tylko ten fragment odsłania (na moment) dostęp do strasznej rany, którą ekspresywna narracja *Tworek* usiłuje zasłonić, „zagadać" – do śmierci, która się wydarzyła, pozostawiając ślad na obrzeżach tekstu, niemal poza granicami mowy. Ten ślad zaznacza się również w milczeniu, które stanowi swoiste obramowanie listu inicjującego opowieść; w owym liście Sonia wyjawia swoją tożsamość i podmiotowość w tym, co zostało w nim przemilczane, zasłonięte, wymazane z pisma. Tylko w tych wychyleniach, w momentach uobecniania się „przedsłownej" warstwy narracji dokonuje się w powieści Bieńczyka, postulowane przez Shoshanę Felman, „przejście na drugą stronę – śmierci, życia, historii jako całkowitego potępienia, zaprzeczenia, przejście na drugą stronę języka"[51].

do prawdy o Zagładzie, przyjdzie mi się nie zgodzić z autorem bardzo ciekawej interpretacji *Tworek*, Markiem Zaleskim, który wartościuje pozytywnie ową rozbudowaną stylistykę, dostrzegając w niej językowe „gesty afirmacji". W artykule Zaleskiego czytamy: „Gdyby jednak narrator chciał oddać sprawiedliwość rzeczywistości Tamtego, gdyby miał oddać sprawiedliwość nieobecności Soni, gdyby miał dać jej wyraz, musiałby użyć całkiem – jak powiada – „odwrotnego" języka. (...) Bo to, czego nie ma, pozostaje już poza językiem. Musiałby wyjść poza język. Poza przestrzeń języka, która jest przestrzenią ludzkiego. Lepiej pozostać w ludzkiej przestrzeni, zakończyć opowieść gestem afirmacji, niż zaciekle drążyć nieobecność: nigdy nie zdołamy oddać jej sprawiedliwości, a grozi nam, że w swym uporze popadniemy w 'delectatio morosa'". M. Zaleski, *Jedyna instancja. O „Tworkach" Marka Bieńczyka*. W: *Narracja i tożsamość*..., s. 294.

[50] *Tworki*, s. 192.

[51] S. Felman, *Camus 'The Plaque' or the Betrayal of the Witness*. W: S. Felman, D. Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London 1992, s. 117.

Zagłada i bezdroża, manowce języka

Wiele zostało tu powiedziane o tym, że świat *Tworek* jest domeną symptomu, tekstury, czystej reprezentacji oderwanej od desygnatu. Moglibyśmy z powodzeniem kontynuować ten wątek Derridiański, pisząc kolejne uczone studium, zaopatrzone w przypisy z dekonstrukcjonistycznej biblioteki. Czy nie byłoby ono jednak – może i wyrafinowanym intelektualnie, ale i chyba od pewnego momentu niestosownym – pasożytowaniem na okrutnej „prawdzie doświadczenia" Zagłady[52]? Kwestia ta, prędzej czy później, musi się pojawić w horyzoncie lektury i interpretacji *Tworek*. Trudno bowiem nie zauważyć, że powieść Marka Bieńczyka dostarcza – wbrew intencjom autora – nowych impulsów debacie nad etyką pisania o Szoa[53]. Jak się okazuje, zastosowana przez autora poetyka uobecniania śladów Zagłady w pleniącej się przestrzeni „znaczących" nieoczekiwanie odsłania swoje dwuznaczne i groźne oblicze.

Niewątpliwie jest coś nihilizującego w tej nieokiełznanej grze słów, w bezkrytycznym zawierzeniu językowi, który rzekomo sam dokonuje wartościowania. Autor domaga się od nas, czytelników wiary w moc i etyczne walory języka, tymczasem ekwilibrystyka słowna prowadzi tu do takiego chaosu i takiej dowolności przekazu, że w trakcie lektury powieści mimowolnie skłaniamy się ku rygorystycznej postawie autora *Fajdrosa* – negatywnego bohatera rozprawy Derridy – który powiada, że pismo to „niebezpieczny przypadek"[54], medium, którego polisemiczny potencjał może stać się siłą niebezpieczną, zagrażająca ładowi świata. Ten rygoryzm w odniesieniu do autonomii wyobraźni, inwencji twórczej jest, jak się wydaje, szcze-

[52] O dylematach metodologicznych (i etycznych) badacza literatury zajmującego się problematyką Shoah zob. J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*. Wrocław 1997, s. 31-35.

[53] O ograniczeniach jakim podlega autor powieści podejmujących problematykę zagłady Żydów, na przykładzie *Wyboru Zofii* Wiliama Styrona i *Lektora* B. Schlinka pisze Cynthia Ozick, *Prawa historii i prawa wyobraźni*. Przeł. Z. Batko. „Literatura na Świecie" 2004, nr 1-2. Zob. też rodział *Zafałszowania i deformacje* w książce A. Rosenfelda, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*. Przeł. B. Krawcowicz. Warszawa 2002.

[54] J. Derrida, *Farmakon*. W: tegoż, *Pismo filozofii*. Przeł. B. Banasiak. Kraków 1992. Zob. też M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997.

gólnie uzasadniony, gdy umieścić go w kontekście literatury o Zagładzie. Powieść Bieńczyka przekonuje bowiem, że istnieją zarówno twórcze, inspirujące marginesy, jak i jałowe bezdroża, manowce języka (czego przykładem może być zdanie: „chłopaki strzelają i kopią jak mało kto, lepiej niż gestapo leżącego"[55], czy też fraza, którą Jurek żegna Marcela, jadącego do obozu w Vittel we Francji: „No właśnie, Marcelu Jerzy powiedzmy Brochwicz, gdzie poszedłeś? [...] Czy dobrą miałeś podróż, czy nie za bardzo trzęsło i rzucało, czy przydała się piżamka?"[56]); manowce, na których plenią się wypowiedzi, bliższe poetyce niewybrednego żartu, niż wyszukanego literackiego eksperymentu.

Trzeba tu również wspomnieć o innym aspekcie gier słownych, które posłużyły jako tworzywo narracji *Tworek*. Powieść ta udowadnia, że język pozostawiony sam sobie (w pewnym sensie uwolniony spod „władzy" podmiotu) biernie reprodukuje stereotypy, również te, które przez wieki były wykorzystywane w dyskursie judeofobii, w obrębie ikonografii i słownika nieprzyjaznego Żydom. W powieści Bieńczyka nieokiełznanie, słowna dezynwoltura prowadzą do powstania niezręczności, niestosowności, które nie tylko często stanowią uproszczenie opisywanych postaw i zjawisk, ale również niebezpiecznie zbliżają się do zwrotów i obrazów o charakterze antyżydowskich stereotypów. Ich pojawienie się jest w pewnym sensie skutkiem ubocznym nieokiełznanej pracy języka; jeszcze raz pragnę podkreślić, że nie ma wątpliwości co do tego, że autor napisał swoją powieść przeciwko uprzedzeniom, dyskryminacji, wrogości wobec Innych, co więcej – napisał rzecz ciekawą, frapującą, nie bez powodu angażującą uwagę krytyków i historyków literatury. Nie ma podstaw do zakwestionowania jego jak najlepszych intencji. A jednak... *Tworki* – „nieintencjonalnie" – ożywiają wiele dwuznacznych obrazów i leksemów, które są postrzegane przez Żydów jako krzywdzące lub obraźliwe; tworzą one wokół tekstu aurę, mgławicę odniesień i konotacji, które zostają wprzęgnięte w machinę narracyjną powieści – ten ruch, umożliwiający inwersje, semantyczne przemieszczenia niejako potęguje ich złowrogi potencjał, umożliwia ich niekontrolowane rozproszenie.

[55] M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 40.
[56] Tamże, s. 127.

Przede wszystkim ryzykowne wydają się sugestie podkreślające niepoprawną polszczyznę Soni, co w planie „powieściowej biografii" bohaterki zostało wyjaśnione jej rzekomo niemieckim pochodzeniem; to eksponowanie niepoprawności gramatycznych niebezpiecznie zbliża się do granicy dobrego smaku (w myśl obraźliwego stereotypu, którym żywiła się publicystyka „Myśli narodowej" i „Prosto z mostu", Żydzi zawsze „żydłaczą", niemiłosiernie kaleczą polszczyznę). Kontekst niemiecki, jak się zdaje, dodatkowo pogarsza sprawę. W kulturze niemieckiej bowiem „zły akcent" w mowie Żydów był przez wieki interpretowany jako wpływ języka żydowskiego (jidysz), czyli ślad anachronicznego dialektu, „zdegenerowanej wersji niemczyzny". *Mauscheln* (mówienie z akcentem) automatycznie wykluczało z przynależności do kultury niemieckiej, z „dobrego towarzystwa". Tym drobnym, wahliwym różnicom pomiędzy normą językową a niepoprawnością, które Bieńczyk tak eksploatuje w swojej powieści, w tradycji niemieckiej przysługuje niezwykle doniosła funkcja – były one tym „języczkiem u wagi", który decydował o asymilacji w niemieckiej kulturze bądź nieodwołalnym z niej wykluczeniu[57]. Właśnie te językowe znamiona tożsamości miał na myśli Theodor W. Adorno pisząc o niezabliźnionej niemieckiej „ranie imieniem Heine" („Die Wunde Heine"[58]). Nie bez powodu w historii choroby pierwszych pacjentek wiedeńskich psychoanalityków – które, w świetle dzisiejszych rozpoznań cierpiały na neurozy asymilacyjne – tak wielką rolę ogrywała amnezja, utrata umiejętności językowych, w których wypowiadały się rywalizujące z sobą tożsamości. Jak pamiętamy, jedna z najsłynniejszych pacjentek Freuda i Breuera, Bertha Papenheim (Anna O.) utraciła znajomość dwóch języków, w których się wy-

[57] Por. E. Grötzinger, *„Judenmauschel". Der antisemitische Sprachgebrauch und die jüdische Identität*. W: tejże, *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen udn Vorurteile über Juden in der Literatur*. Wien 2004.
[58] Th.W. Adorno, *Rana imieniem Heine*. Przeł. A. Wołkowicz. W: tegoż, *O literaturze. Wybór szkiców*. Warszawa 2005. W artykule tym Adorno w następujący sposób opisuje uwarunkowania w jakich wychowywał się i tworzył autor *Baśni zimowej*: „Ukochana matka Heinego niezbyt sprawnie władała niemczyzną. Brak oporu wobec gładko płynącego słowa to u niego imitująca nadgorliwość wykluczonego. Język asymilatora to język nieudanej identyfikacji. Jego arogancja była odruchem kogoś, kto za wszelką cenę chce należeć do autochtonów, czym tylko podwójnie ich drażni – wyrzucając mu beznadziejne próby adaptacji; głuszą w sobie winę za to, że go wykluczyli" (s. 130).

powiadała – niemieckiego i hebrajskiego; ich miejsce zajął dziwny, niemiecki dialekt, o rozchwianej składni naznaczonej żydowskim akcentem[59]. Podobnie judeofobiczny aspekt ma tradycja przedstawiania Żydów w kontekście obłędu, szaleństwa, wzmacniająca ich status Innych, Obcych – tych, którzy postrzegają świat w sposób zaburzony, „anormalny"[60].

Wprawdzie współczesna estetyka poszerzyła granice stosowności, dopuszczalnych gatunków i form wyrazu, w których doświadczenie Holokaustu może być wypowiadane (od groteski poprzez komedię o Zagładzie po estetykę skandalu[61]), jednak w przypadku takich estetycznych przekroczeń muszą być przestrzegane określone zasady. Wydaje się, że artystyczna gra stereotypami jest możliwa do zaakceptowania wtedy, gdy autor przemawia z wnętrza świata żydowskiego (a także, w jakimś sensie, z wnętrza doświadczenia Zagłady), podporządkowując ją gestowi autoironicznego dystansu (podobną postawę napotykamy w opowiadaniach Artura Sandauera z tomu *Śmierć liberała*, opowiadaniach Henryka Grynberga, w powieści *Krew nieba* Piotra Rawicza czy scenariuszu filmu *Pociąg życia* Radu Mihaileanu). Pisał o takiej strategii ironicznej Sander Gilman, odnajdując ów gest „samoponiżającej autoironii", pokpiwania z własnej kondycji wyrzutka, outsidera między innymi w twórczości Franza Kafki i eseistyce Karla Kraussa[62]; odwołuje się do niej również Hannah Arendt

[59] S. Gilman, *Das jüdische Witzbuch Sigmund Freud und die verborgene Sprache der Juden.* W: tegoż, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innewelt der westlichen Kultur.* Hamburg 1992, s. 213-214; Y.H. Yerushalmi, *Freuds Moses. Endliches und Unendliches Judentum.* Frankfurt a. Main 1999, s. 76-77 (jest to niemiecki przekład głośnej książki Yerushalmiego *Freuds Moses. Judaism Terminable and Interminable*, New Haven/London 1991).

[60] S. Gilman, *Jewish Self-Hatred. Antisemitism and the Hidden Language of the Jews.* Baltimore and London, s. 360-361.

[61] Zob. m.in. H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy.* W: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego...*; K. Makaruk, *Czy możliwa jest komedia po Holokauście? O filmach „Życie jest piękne" Roberta Begniniego i „Pociąg życia" Radu Mihaileanusa.* W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Pod red. M. Głowińskiego i in. Kraków 2006; E. van Alphen, *Zabawa w Holokaust.* Przeł. K. Bojarska., „Literatura na Świecie" 2004, nr 1-2; M. Głowiński, *Wielkie zderzenie.* „Teksty Drugie" 2002, nr 3.

[62] S. Gilman, *Jewish Self-Hatred. Antisemitism and the Hidden Language of the Jews* (tam zwłaszcza rozdziały: *The Linquistics of Anti-Semitism* i *Toward a Philosophy of Language*). Baltimore 1996. Przemyślenia Gilmana zainspirowały do napisania

w eseju o pożytkach płynących ze świadomego przyjęcia przez Żydów roli pariasa[63]. Autoironiczne zwroty pozwalają się zinterpretować jako gesty dobrowolnego przyjęcia stygmatu; „dobrowolna stygmatyzacja" prowadzi wszakże do przekodowania słownego naznaczenia. Samozwrotny potencjał autoironii w sposób nieodwracalny modyfikuje sens wypowiedzi, przekształca ją w przedmiot żartobliwej gry, której warunki określa autor. Ironia, autoironia staje się w omawianych tu tekstach figurą niezdeterminowania, gestem unieważnienia stereotypu i poszerzenia sfery podmiotowej autonomii. W *Tworkach* jednak mamy do czynienia z przeciwstawną strategią pisarską, która sprawia, że oglądamy żydowską śmierć z polskiej, by nie powiedzieć, polonocentrycznej perspektywy, przez klisze kulturowe, które oddalają i zacierają niepowtarzalność Zagłady. Trudno również dopatrzeć się tu ironicznego dystansu, ramy modalnej, która sygnalizowałaby grę ze stereotypami.

Kolejną, też w jakiś sposób obciążoną, kulturową kalką są nawiązania do toposu „pięknej Żydówki"[64], co przejawia się w podkreślaniu fizycznych atrybutów i walorów postaci. Natrętne eksponowanie fizyczności bohaterki również wydaje się zabiegiem wyjątkowo niezręcznym, ze względu na mnogość stereotypowych wyobrażeń o „żydowskim ciele" („żydowska stopa", „żydowski nos", żydowskie melancholijne oczy"[65]). Niezręczność potęguje fakt, że opis cielesności Soni zmierza w kierunku idealizacji tej postaci, niemal jej odrealnienia. W rezultacie przestaje ona być osobą, niepowtarzalnym indywiduum, przybiera natomiast znamiona alegorii, czyli nośnika (abstrakcyjnych) znaczeń zewnętrznych wobec jej jednostkowego losu. Znaczący wydaje się sposób w jaki jest ona zazwyczaj ujmowana w opisie – jako postać zastygająca w bezruchu, unieruchomiona na

interesującego artykułu o Mandelsztamie amerykańską badaczkę Clare Cavanagh, *Mandelsztam a „zaszczytne powołanie Żyda".* „Teksty Drugie" 1992, nr 5.

[63] H. Arendt, *Żyd jako parias – ukryta tradycja.* Przeł. P. Kołyszko. „Literatura na Świecie" 1982, nr 12.

[64] B. Umińska, *„Żyd" i „kobieta" – zakres wspólny konstruktów.* W: tejże, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze.* Warszawa 2001; E. Grötzinger, *Die schöne Jüdin.* W: tejże, *Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur.* Berlin/Wien 2003.

[65] Zob. S. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur.* Hamburg 1992.

podobieństwo ogrodowego posągu, wtopionego w idylliczny pejzaż[66] lub wręcz jako przedmiot malarskiego przedstawienia – portretu[67]. Ta maniera deskryptywna (która nosi tu wprawdzie znamiona stylizacji, nieco modyfikującej przekaz) wiele mówi o systemie reprezentacji, w jaki wpisuje się autor powieści. Uporczywa alegoryzacja postaci kobiecych w *Tworkach* – które na poziomie opisu przeistaczają się wręcz w alegorie Miłości i Nadziei[68] – niepostrzeżenie staje się strategią uprzedmiotowienia, która ma przecież ustaloną tradycję w europejskiej kulturze. Zwraca na to uwagę Craig Owens, pisząc: „wśród zakazanych podmiotów zachodnich modeli reprezentacji znajdują się kobiety. Wykluczone z reprezentacji już przez samą strukturę istnieją wyłącznie jako figura czy reprezentacja tego, co niemożliwe do przedstawienia (Natura, Prawda, Wzniosłość)"[69]. Być „kobietą" i „Żydówką" w tym systemie reprezentacji, do jakiego nawiązuje autor *Tworek*, oznacza zwielokrotnioną opresję, odmowę prawa do mówienia z pozycji podmiotu. A przecież wśród wielu ograniczeń, jakim podlega pisarz podejmujący problematykę Zagłady istotne miejsce przysługuje zakazowi dowolnej alegoryzacji czy przedstawiania w kategoriach symbolu niepowtarzalności Zagłady, w tym również jednostkowości żydowskich biografii. Na tę pułapkę zwraca uwagę Alfred Rosenfeld, pisząc: „nie ma metafor dla Auschwitz, podobnie jak Auschwitz nie jest metaforą dla czegokolwiek innego"[70]. Wyraża w ten sposób przekonanie, że literatura mówiąca o Zagładzie, świadoma swoich zobowiązań etycznych, musi uporać się z pokusą uniwersalizacji żydowskiego losu. O literackich konsekwencjach takiej postawy myślał zapewne Derrida pisząc, że we wczesnych utworach Edmonda Jabèsa „Żyd jest cierpiącą alegorią", uprzedmiotowionym nośnikiem ogólnoludzkiego doświadczenia opresji[71]. Etyczne pisanie o Zagładzie powinno więc

[66] M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 16.

[67] Tamże, s. 89.

[68] Tamże, s. 119-120.

[69] Por. C. Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*. Przeł. M. Sugiera. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1998.

[70] A. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*. Przeł. B. Krawcowicz. Warszawa 2002, s. 41.

[71] J. Derrida, *Edmon Jabès i kwestia księgi*. Przeł. A. Wodnicki. „Literatura na Świecie" 2001, nr 7.

zmierzać do rozbrojenia uniwersalizującego sensu alegorycznego, do zakorzenienia opowieści na powrót w bycie, w realności cierpienia.

Najbardziej kontrowersyjna wydaje się jednak jeszcze inna kwestia. Skoro *Tworki* traktują o świecie „bez powszechnego referenta"[72] (transcendentalnego „znaczonego", Boga, Logosu), skoro większość powieściowych postaci to eufoniczne ślady, echa rymowanek, skoro to opowieść bez desygnatu, to również Zagłada staje się tu zaledwie „pianką znaczącego", czystym grafizmem bez odniesienia. Trudno nie zauważyć, że z punktu widzenia czytelnika holokaustowa „prawda doświadczenia", Holokaust zbyt często wydaje się w powieści znikliwym fantomem, fikcją fikcji, czymś pozbawionym ciężaru. Jaka jest tego przyczyna? Należałoby jej poszukiwać wśród pominiętych lub zaniechanych działań twórczych. Można bowiem odnieść wrażenie, że autor usunął poza horyzont swojej świadomości pisarskiej dramatyczne, determinujące sytuację pisarza Szoa, napięcie pomiędzy historią i fikcją, pomiędzy „zdarzyło się" i „opowiadam" (którego istota zawiera się w formule: „zdarzyło się coś, co nie poddaje się opowieści, opowiadam o tym, co na wielorakie sposoby ogranicza moją inwencję, swobodę narracyjną). A przecież nawet jeżeli Zagłada zagarnęła biegun tego, co nieprawdopodobne, wchłonęła fikcję (co trafnie określił Karl Krauss, mówiąc, że „nowa rzeczywistość zdradziła stare metafory"[73]), to jednak „zdarzyła się" – przypominanie o tym jej nieusuwalnym aspekcie pozostaje nadal zobowiązaniem pisarza podejmującego trud wysłowienia Zagłady.

Doszło tu do zderzenia dwóch modeli etycznego pisania o Zagładzie. Jak można zasadnie domniemywać, Markowi Bieńczykowi bliskie jest postrukturalistyczne z ducha przeświadczenie, że moment etyczny w literaturze współczesnej zaznacza swoją obecność w dyskursie, który podaje w wątpliwość swoje własne podstawy i, w konsekwencji, stawia czytelnika w sytuacji spotkania z „innością" tekstu[74]. Taką postawę trafnie określają poglądy Paula de Mana[75],

[72] „Od braku powszechnego referenta wiruje oberwana oś ziemi". M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 48.

[73] Cyt. wg A. Rosenfeld, *Podwójna śmierć...*, s. 35.

[74] Por. M.P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1.

[75] Cyt. za J.N. Riddel, *Od Heideggera do Derridy aż po przypadek: podwojenie a język (poetycki)*. Przeł. K. J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4.

który twierdzi, że uprzywilejowany i subwersywny potencjał literatury przejawia się w tym, że nie ulega ona automistyfikacji, zawiera w sobie możliwość samozaprzeczenia, żywiąc się „anomaliami dyskursu" i podważaniem przesłanek mimetycznych konwencji, respektowanych przez czytelnika. Ponieważ sięgnięcie po istniejące środki wyrazu („realistyczne", „tradycyjne", ale i te, którymi operowały modernistyczne awangardy) prowadziłoby w jego mniemaniu do złagodzenia grozy Holokaustu, przekształca on swoją opowieść w odmianę „mowy samoniszczącej", która nieustannie kwestionuje swój status – mowy niszczącej również ramy lektury, zmierzającej do tego, by czytelnik (przyjmując rolę świadka deformacji, radykalnego zróżnicowania tekstu) doświadczył drastyczności opresji, krańcowości zdarzenia, jakim była Zagłada. Jednak ta strategia „ryzykownego" pisania sama niesie z sobą ryzyko etycznej nieodpowiedzialności. Wyrasta ona bowiem ze zbyt silnej ortodoksji estetycznej, z zapatrzenia w utopię tekstu, który jest sam dla siebie autorytetem i prawodawcą sensu. Tymczasem sam „ojciec duchowy" tej a-referencjalnej wizji literatury obwarował ją wieloma ograniczeniami, a w jednym ze swoich późnych tekstów stwierdził wręcz, że „literatura nie istnieje bez zawieszonego odniesienia do znaczenia lub referencji. Zawieszonego, ale też zawisłego, uwarunkowanego"[76].

[76] *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z J. Derridą rozmawia D. Attridge. „Literatura na Świecie" 1998, nr 11-12.

2. Negocjowanie przeszłości. (O kilku wierszach Adama Zagajewskiego)

Intuicja nakazująca włączenie do książki o literaturze Holokaustu eseju poświęconego poezji Adama Zagajewskiego może wydawać się niezrozumiała i kontrowersyjna. W pierwszym rzędzie dlatego, że bezpośrednie odniesienia do historii, które zakładają uwikłanie poezji w doraźne dyskursy, publiczne debaty, wydają się postępowaniem całkowicie obcym Zagajewskiemu – poecie, któremu od połowy lat osiemdziesiątych zdecydowanie bliższy wydaje się biegun „samotności" – wyniosłej kontemplacji dzieł sztuki i metafizycznego sensu egzystencji – niż społeczny wymiar istnienia[77]. Zbyt słabych argumentów dostarcza również czysta arytmetyka badająca częstotliwość występowania odwołań do historii Zagłady. W dorobku autora *Płótna* jest bowiem stosunkowo niewiele utworów poetyckich, w których motywy odsyłające do żydowskiej śmierci pojawiałyby się na powierzchniowym, jawnym poziomie znaczeń i organizowały całą wypowiedź, tak jak to się dzieje w wierszach *Dożywocie* i *Wielki Piątek w korytarzach metra* z tomu *Jechać do Lwowa* (1985), *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce* (z tomu *Płótno* z roku 1990), *Archeologia* (ze zbioru *Powrót*, 2003) czy w *Jedwabnem* z tomu *Anteny* (2005). Ta skromna reprezentacja nie bez powodu jednak przyciąga uwagę, prowokuje do zmierzenia się z zawartą w nich wizją. Nie ulega wątpliwości, że są to wiersze znaczące w dorobku poety, a także, co bardziej istotne, zadające kłam pochopnie formułowanym opiniom o jego twórczości, opiniom zarzucającym autorowi *Płótna* parnasistowską

[77] Okoliczności towarzyszące tej przemianie w biografii twórczej Zagajewskiego opisuje Jarosław Klejnocki w książce *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002. Autor pisze co następuje: „Dotychczasowe – często ironiczne, parodiujące i prześmiewcze wobec doczesności (dziś widać, że głównie społeczno-politycznej), widzianej i opisywanej w horyzoncie aktualności i natychmiastowej estetyczno-etycznej waloryzacji – spojrzenie obserwacyjne ustępuje świadomie niejasnemu, metaforycznemu, walentnemu oglądowi rzeczywistości jako takiej (w jej rozmaitych wymiarach). Więc spojrzeniu subiektywnemu. Co oznaczałoby rezygnację z eksplicytnej, nawet miejscami jednoznacznej (choć w sposób zawoalowany niegdyś – w innych kontekstach rzeczywistości – obecnej) – dziś jednak widocznej klarownie – perspektywy etycznej" (s. 53).