




MIROŚLAW GOŁUŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-2958-835X>  
Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa,  
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## Inne spojrzenia na Zagładę w polskiej fantastyce Paweł Paliński i Cezary Zbierzchowski

A Different Look at the Shoah in Polish Fantasy Works  
Paweł Paliński and Cezary Zbierzchowski

**ABSTRACT:** The author of the article carries out an analysis of texts by two writers who present the Shoah from different perspectives. At the onset he points out two layers of looking at the Holocaust in fantasy writing. The first one results from the said theme filtering through into the genre directly, the second is an intermediary one, namely, through the popular after the Second World War post-apocalyptic narratives where the Shoah is thematised as, for instance, the annihilation of the human race resulting from nuclear conflict or the spread of a deadly virus. The article analyses both mentioned layers using particular examples.

*Polaroidy z Zagłady* [The Shoah/Annihilation Polaroids] by Paweł Paliński is a tale of an individual Shoah. What constitutes the analytical framework here are the titular pictures, which translate into a genre, nowadays rarely practised, called the literary picture. In the course of reading one recognises the triangle of attitudes: victim – witness – torturer. Even if the said triangle has been criticized by historians, it nonetheless decisively appears in the text owing to its layout.

*Requiem dla lalek* [Requiem for Dolls] and *Holocaust F* written by Cezary Zbierzchowski are, respectively, a short-story collection and a novel, set in the fictitious world of Ramm. It is known from the very beginning that the world is doomed to be annihilated, the harbinger of which is God's departure. In the short stories other signs of extinction are, among other things, euthanasia, the problem of immigration etc. The plains of annihilation recognized in the course of interpretation: metaphysical, social, and personal, compose a part of philosophical reflection on consequences of catastrophes being one of the spheres of the analysis undertaken. What also arrests our attention, and thereby is reflected upon, is the highly intertextual background of Zbierzchowski's oeuvre. A prominent place is given to the analysis of the novel's final chapter entitled *Heart of Darkness*, both referring to the famous novella written by Joseph Conrad and more than sufficiently justified by the text composition itself.

The article's conclusions both position the texts in relation to other works of Polish fantasy genre and indicate their role as examples of various absorption by popular culture (here fantasy) of the Shoah-related issues.

KEY WORDS: extermination, Paweł Paliński, Cezary Zbierchowski, Polish fantasy, polaroid

## Wprowadzenie

By mówić o Zagładzie w fantastyce, należy zwrócić uwagę na kilka nakładających się na siebie płaszczyzn formalno-historycznych. Ujęcie historyczne pozwala przede wszystkim rozpoznać w tekstach fantastycznych Holokaust przenikający do będącej przedmiotem tego szkicu konwencji na co najmniej dwa podstawowe sposoby. Bezpośrednio w licznych powieściach należących do historii alternatywnych, których tematem jest inne zakończenie drugiej wojny światowej, czyli zwycięstwo państw Osi. Szeroki zestaw takich tekstów analizuje Gavriel D. Rosenfeld w książce *The Nazi World Never Made...*<sup>1</sup>, szczególnie w części zatytułowanej *Hypothetical Holocausts*<sup>2</sup>. Z kolei obecność tego tematu w sposób mniej bezpośredni, ale równie znaczący, w prozie Stanisława Lema, uważanego za największego polskiego twórcę literatury fantastycznej, śledzi w swej pracy Agnieszka Gajewska<sup>3</sup>. Te dwie dopełniające się perspektywy odnoszą się mniej lub bardziej bezpośrednio do Szosa i wskazują na przynależność funkcjonujących w jej ramach tekstów do dominujących w drugiej połowie XX wieku konwencji w fantastyce. Jak pokażą dalsze partie tego szkicu, obecność Holokaustu okaże się jeszcze bardziej złożona również w odniesieniu do innej, dziś bardzo popularnej konwencji.

Kolejnym obszarem, w którym Zagłada stanowi zarówno znaczące tło, jak i źródło akcji, są teksty należące do literatury postapo(kaliptycznej). Tym, co odróżnia wspomniane poprzednio narracje dotyczące Holokaustu od tej subkonwencji, jest przyczyna katastrofy. Nie jest nią ideologia, lecz konsekwencje kryzysu cywilizacyjnego, a więc zrzuconie bomb atomowych na Hiroszimę i Nagasaki, zimna wojna i związane z nią zagrożenie wojną atomową<sup>4</sup>, walka z terroryzmem, zwłaszcza po atakach na WTC z 11 września 2001 roku<sup>5</sup>. Świat

<sup>1</sup> G.D. ROSENFELD: *The Nazi World Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge 2005.

<sup>2</sup> Tamże, s. 339–380.

<sup>3</sup> A. GAJEWSKA: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2017.

<sup>4</sup> Por. L.M. NIJAKOWSKI: *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*. Warszawa 2018, s. 102–142.

<sup>5</sup> Zob. H.J. HICKS: *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*. New York 2016, s. 3–4.

przedstawiony takich utworów ukazany jest w mrocznych barwach: żyją w nim bandy obdartych ocalańców; zrujnowane miasta otaczają niemal równie zniszczone tereny wiejskie; technologie zanikają w wyniku awarii i wojen. W takich warunkach najważniejsze staje się rozpaczliwe poszukiwanie żywności, któremu towarzyszy gwałtowna przemoc (włączając kanibalizm) praktykowana przez włóczące się gangi wyrzutków<sup>6</sup>.

W obliczu tak zarysowanej rzeczywistości bohaterowie nie tylko doświadczają lęków i własnej bezradności wobec zła, ale również podejmują moralną i filozoficzną refleksję. Na przykład w powieści *Ostatni brzeg* Nevile'a Shuta<sup>7</sup>, dotyczącej oczekiwania na śmierć, którą przyniesie zbliżająca się do Australii radioaktywna fala będąca następstwem wojny atomowej, istotnym elementem narracji staje się namysł nad przemijaniem zarówno jednostki, jak i ludzkości jako gatunku. Z kolei w *Diasporze* Grega Egana<sup>8</sup>, w której punktem wyjścia fabuły jest zagłada człowieka jako biologicznej istoty rozumnej – w dużej mierze w wyniku wojen między ludźmi – i przejście jego roli przez sztuczną inteligencję (AI), widać już świat postludzki, gdzie doszło do całkowitego unicestwienia nie tylko ludzkości jako gatunku, ale całego biologicznego świata. Nad etycznymi i psychologicznymi konsekwencjami zagłady Innego (w tym wypadku całej cywilizacji ksenomorfów) pochyla się zaś Orson Scott Card w spopularyzowanej filmem *Grze Endera*<sup>9</sup>. Nie jest to co prawda klasyczny przykład tekstu postapokaliptycznego, ale jego treść wpisuje się w opisane lęki.

W polskiej fantastyce postapo<sup>10</sup> stała się w ostatnich latach bardzo popularna, choć – jak opisałem to w innym tekście<sup>11</sup> – nie są to na ogół narracje intelektualnie wartościowe. Co więcej, czasem służą na przykład swoistemu zaprzeczeniu pojęcia „holokaust”, jak w powieściach Bartka Biedrzyckiego, a epitet „postholokaustyczny mars”<sup>12</sup> pojawia się w opisie wojowniczych i morderczych cech głównego bohatera powieści, której akcja toczy się w tunelach warszawskiego metra, gdzie dogorywa biologiczne życie po wojnie atomowej.

Lęk przed zagładą pojawia się w najnowszej fantastyce, na przykład w opar- tym na grze uniwersum *Fabryczna Zona*<sup>13</sup>, przedstawiającym alternatywne konsekwencje awarii w Czarnobylu, czy w opisującej skutki wojny *Czarownicy*

<sup>6</sup> Por. tamże, s. 5–6.

<sup>7</sup> N. SHUT: *Ostatni brzeg*. Przeł. Z. KIERSZYS. Warszawa 1979.

<sup>8</sup> G. EGAN: *Diaspora*. Przeł. M. JAKUSZEWSKI. Warszawa 2015.

<sup>9</sup> O.S. CARD: *Gra Endera*. Przeł. P. CHOLEWA. Warszawa 2011.

<sup>10</sup> „Postapo” używane jest jako skrót od słowa „postapokaliptyczne”, a oba pojęcia stosuje się synonimicznie w polskiej literaturze przedmiotu. Por. L.M. NIJAKOWSKI: *Świat po apokalipsie...*, s. 13.

<sup>11</sup> M. GOŁUŃSKI: *Stalker jako męska retro fantazja na nowe czasy (uniwersum Kompleks 7215)*. „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 54–60.

<sup>12</sup> B. BIEDRZYCKI: *Kompleks 7215*. Lublin 2015, s. 78.

<sup>13</sup> Obejmujące obecnie siedemnaście tomów autorstwa polskich pisarzy uniwersum ukazujące się od 2013 r. Najwięcej tomów napisał Michał Gołkowski.

znad Kałuży Artura Olchowego<sup>14</sup> lub w nieco starszych *Sotniach Łysego Iwanki* Romana Danaka<sup>15</sup>. Jak wynika z tego skrótowego przeglądu, zagłada obecna jest w fantastyce na różne sposoby. Wśród literackich propozycji pojawiają się także pozycje o znacznie większych ambicjach i właśnie one zostaną poddane dokładniejszej analizie.

W niniejszym szkicu skupię się na tekstach dwóch pisarzy: Pawła Palińskiego i Cezarego Zbierzchowskiego. Obaj opublikowali swoje książki w zbliżonym czasie (odpowiednio: 2014 i 2013) i urodzili się w podobnych latach (1979 i 1975). Daty wydania tych utworów (ich powstawanie trwało dłużej<sup>16</sup>) wskazują na zbieżność z odnotowanym przez Martę Tomczok wzmożonym zainteresowaniem Holocaustem w literaturze i kulturze popularnej od początku drugiej dekady XXI wieku<sup>17</sup>. W toku analiz okaże się, że obok romansu i kryminału Zagłada (rozumiana jednak szerzej niż jako Holocaust) powraca w ostatnich latach również w fantastyce<sup>18</sup>. Z kolei zbieżny czas urodzin lokuje wskazanych autorów w pokoleniu wnuków tych, którzy doświadczyli Szoa lub byli jej świadkami. Nie ma jednak żadnych przesłanek, by któregoś z nich bezpośrednio wiązać z potomkami ocalonych. A jednak w tekstach tych dochodzi do swoistej gry między: z jednej strony formami Zagłady, które – zwłaszcza w przypadku powieści Palińskiego – są niepokojąco blisko powiązane z Holocaustem, z drugiej zaś, w związku z zastosowaniem postapokaliptycznej konwencji, powstaniem niejednoznaczności narracji.

### *Polaroidy z Zagłady Pawła Palińskiego*

Na sposób lektury *Polaroidów z Zagłady* Pawła Palińskiego<sup>19</sup> naprowadza sam tytuł. By ukierunkować pogłębione odczytanie tego złożonego tekstu, należy przyrzeć się przede wszystkim pierwszemu z członów tytułu. Czym są „polaroidy”? Wspomniane słowo starszych czytelników odsyła do popularnych w czasach analogowej fotografii aparatów pozwalających na szybkie powsta-

<sup>14</sup> A. OLCHOWY: *Czarownica znad kałuży*. Bydgoszcz 2017.

<sup>15</sup> R. DANAK: *Sotnie Łysego Iwanki*. Stawiguda 2018.

<sup>16</sup> Cezary Zbierzchowski odnotowuje, że powieść *Holocaust F* pisał w latach 2009–2013 (s. 301), a zbiór *Requiem dla lalek* został wydany pierwotnie w 2008 r.

<sup>17</sup> Zob. M. TOMCZOK: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017, s. 18–19.

<sup>18</sup> Na co zresztą katowicka badaczka również wskazuje, przywołując *Noc żywych Żydów* Igora Ostachowicza. Por. tamże, s. 111–113.

<sup>19</sup> P. PALIŃSKI: *Polaroidy z Zagłady*. Warszawa 2014. Wszystkie cytaty i odwołania do tej powieści pochodzą z tego wydania i oznaczone są literą P oraz numerem strony.

wanie kolorowych zdjęć. To rozjaśnienie wymusza kolejne dwa rozszerzenia wynikające z niego.

Pierwsze ma charakter genologiczny. Brak podtytułu pozwala domniemywać, że autor czyni pojęcie „polaroidy” określeniem hybrydy gatunkowej opisującej jego zamysł literacki. Utwór składa się z ponad dwudziestu krótkich rozdziałów (polaroidów?), fragmentów wyraźnie oznaczonych kolejnymi numerami. Są one połączone w cztery opatrzone tytułami grupy (piąta - „?” - stanowi narracyjny komentarz do opowieści, przy okazji dekonspirujący narratora, do czego wypadnie powrócić). Wprowadzenie rzadko stosowanego w literaturze słowa „polaroid” pozwala zasugerować nową propozycję genologiczną. Seria krótkich obrazów kojarzy się z obrazkiem, gatunkiem znanym niewyrobionemu czytelnikowi jedynie ze szkolnej lektury *Obrazków więziennych* Marii Konopnickiej<sup>20</sup>. Sposób budowania scen, w których przeplatają się krótkie opisy i odwołania do rzeczywistości sprzed opisywanych w utworze wydarzeń, świadczy, że poszukiwano innej formy wyrazu (najsilniejszym tego przejawem jest narracja konsekwentnie prowadzona w drugiej osobie liczby pojedynczej, do czego będę jeszcze powracał). Polaroid stanowiłby więc nowoczesną formę obrazka (szkicu?).

Drugie rozszerzenie jest znacznie donioślejsze interpretacyjnie. Polaroid to fotografia, co odsyła do wielu lektur i opracowań związanych z Zagładą. Zdjęciu poświęcony został osobny rozdział w *Śladach Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*<sup>21</sup>. Na znaczenie fotografii w narracjach ocalonych zwraca uwagę Aleksandra Ubertowska<sup>22</sup>, z kolei o ikoniczności przedstawień Holocaustu i ich znaczeniu dla „wyrażenia niewyraźnego” pisze Dorota Głowacka<sup>23</sup>. Najbardziej wstrząsające cztery zdjęcia zrobione przez Sonderkommando w Auschwitz stały się zaś punktem wyjścia książki Georges’a Didi-Hubermana<sup>24</sup> (ich powszechna znajomość granicząca ze stereotypowością ikonograficznego przedstawiania Zagłady<sup>25</sup> uczyniła z nich kliszę, która w dość oczywisty sposób pojawia się również w omawianej powieści). Znaczenie fotografii i jej rolę nie tylko jako świadectwa, ale również retorycznej i ukierunkowanej formy wpływu na opinię publiczną, szeroko w *Ramach wojny...* prezentuje Judith Butler<sup>26</sup>. Jak się okaże w toku dalszej analizy, powiązanie tytułowych polaroidów i fotograficznych przedstawień Zagłady stanowi znaczący intertekstualny wątek powieści, istotny

<sup>20</sup> M. KONOPNICKA: *Obrazki więzienne*. W: TAŻ: *Nowele i opowiadania*. Warszawa 2008.

<sup>21</sup> A. PAJĄCZKOWSKA: *Zdjęcie*. W: *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017 (e-book), lok. 9299–9958.

<sup>22</sup> Por. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007, s. 211 i nast.

<sup>23</sup> D. GŁOWACKA: *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia*. Warszawa 2016, s. 33–68.

<sup>24</sup> G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2012.

<sup>25</sup> Zob. A. PAJĄCZKOWSKA: *Zdjęcie...*

<sup>26</sup> J. BUTLER: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011, s. 121–168.

także dla jej interpretacji. Można to odczytać tak, że ktoś opowiada czytelnikowi o zdjęciach z albumu. Albo jeszcze inaczej: odbiorca ma wgląd jedynie w obrazy, które wyłaniają się z tak prowadzonej narracji. Między nim a bohaterem zostaje trwale ustanowione medium, które zapośrednicza rzeczywistość świata przedstawionego, w pewnym sensie zastępując w ten wyrafinowany sposób kamerę. Odwołanie do analogowych zdjęć podkreśla zaś „albumowość” opowieści i brak retuszy, których dokonuje się w erze fotografii cyfrowych. Należy również pamiętać, że kadry cyfrowe można odczytać jedynie w komputerze lub aparacie – ale oba wymagają stałego dostępu elektryczności, co w świecie powieści jest z oczywistych względów wykluczone. To zwielokrotnienie możliwych odczytań odsyła do oczywistej, ale wciąż niedostatecznie utrwalonej tezy wyrażonej przez Martę Tomczok: „Aktywną częścią post-postmodernistycznych fabuł jest czytelnik i to on ma zdecydować, w jakim stopniu chce uczestniczyć w grze literackiej”<sup>27</sup>.

Wyznaczone przez tytuł pola zagadnień stanowią ramy, w których podjęta zostanie interpretacja utworu Palińskiego, choć na nich nie kończą się kłopoty z analizą tego tekstu. Sama powieść bowiem, choć nie ma bezpośrednich odniesień do Holocaustu, jest intertekstualnie ściśle i na wiele sposobów z tą tematyką powiązana. W *Polaroidach z Zagłady* nie pojawiają się postacie, które możemy utożsamiać z Żydami.

Fabuła powieści jest schematyczna. Pewnego dnia z miasta S. (które ze względu na pojawiający się wątek huty i miejsce zamieszkania autora można zidentyfikować jako Stalową Wolę) znikają wszyscy ludzie. Pozostaje tylko sześćdziesięcioczeroletnia nauczycielka wychowania fizycznego Teresa Szulc<sup>28</sup>. Przez dwie części powieści obserwujemy zmagania bohaterki z rzeczywistością. Najważniejszym miejscem jest dom – w nim czuje się bezpieczna, choć przygotowuje się zarazem do jego obrony. Niebezpieczeństwo czai się poza domem. Stanowią je bezpieczne psy oraz Bierni (rodzaj ludzkich zombie, o których będzie jeszcze mowa). To oni coraz bardziej ograniczają Teresę, odgradzając ją od sklepów, w których znajdują się zdatne do użycia produkty żywnościowe, czy stacji paliw, skąd mogłaby czerpać ropę do znalezionej w trakcie penetracji ruin miasta generatora. Dopiero pod koniec trzeciej części niepewną, lecz w miarę stabilną sytuację kobiety zakłóca nieoczekiwane dzwoniący telefon. To Wróg, który sam siebie nazywa Heroldem Zagłady. Ostatnia część utworu traktuje o tropieniu: najpierw bohaterka śledzi Wroga, a następnie on próbuje ją sobie podporządkować lub zabić. Historia kończy się katastrofą: Wróg niszczy koparką dom Teresy. Kobiecie udaje się uciec, ale traci wszystko, a jej dalszy los – to znamienne – pozostaje nieopowiedziany. Dopiero wówczas ujawnia się narrator, którym okazuje się jeden/jedna z Biernych, służących Heroldowi (P, 268).

<sup>27</sup> M. TOMCZOK: *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...*, s. 298.

<sup>28</sup> Być może to przypadek, ale nazwisko „Szulc” jest spolonizowaną wersją niemieckiego nazwiska „Schultz”, które wskazuje na oswojoną, zasymilowaną (prawdopodobnie od pokoleń) obcość jego „nosicielki”.

W ten sposób, na kanwie wcześniej stworzonych wzorców metaforycznego opowiadania o Zagładzie, zostaje ukazany trójkąt postaw: ofiara (Teresa Szulc)<sup>29</sup> – świadek (beziemienny Bierny – niewolnik) – sprawca<sup>30</sup> (Herold), wypracowany przez Raula Hilberga. Mamy tu więc do czynienia z przedstawieniem Zagłady w formie mikrohistorii. By obraz był pełen, okazuje się, że Herold przybył do miasta z zewnątrz, od strony huty, by ostatecznie spalić całe S. (P, 267), a jego cel to zniszczenie świata (P, 236 i nast.). Oczywiście jest, że takie ujęcie włącza analizowaną powieść w popkulturowe przedstawienia Szoa, o których traktuje przywoływana już tu kilkakrotnie książka Marty Tomczok. Powieść Palińskiego mogłaby stanowić do niej głosę, gdyż autor, wykorzystując postapokaliptyczną konwencję charakterystyczną dla fantastyki, stara się historię Zagłady opowiedzieć raz jeszcze, poszukując własnych środków wyrazu.

W ograniczonych ramach szkicu nie sposób dokonać pełnej analizy złożonej konstrukcji utworu. Jako *pars pro toto* warto przyjrzeć się realizacji tytułowego motywu fotografii/polaroidu, który w omawianej powieści powraca regularnie.

Kilkakrotnie fotografie pojawiają się bezpośrednio w narracji. I w każdym przypadku są to realizacje znaczące. W jednym z rozdziałów Teresa przygląda się prasowemu zdjęciu, ukrytemu w schowku na żywność. Skrawek gazety został zabezpieczony folią przed zamoczeniem (P, 72). To ostatni numer miejscowego dziennika „Obserwator Lokalny”. Zachowana fotografia przedstawia Biernego:

Mężczyznę rozebrano do naga. Na ziarnistej fotografii wyraźnie zaznacza się ciemna kępka łona. Dwa punkty sutków. Puste spojrzenie.

Dookoła ustawieni w sztywnym dwuszeregu wysocy rangą urzędnicy państwowi. Przyglądają się enigmatyczni, źli i znudzeni, jakby gdzieś w głębi stał szwedzki stół, a oni czekali jedynie na sygnał, aby rzucić się nań w ramach nagrody po spełnieniu niemiłego obowiązku [...]. Gdyby nie wyraźnie współczesny wydzźwięk tego obrazka, porównanie do obozu zagłady wydawałoby się jak najbardziej uzasadnione.

P, 73

Istotną cechą literatury popularnej jest – na co zwraca uwagę między innymi Ewa Illouz – jej dosłowność<sup>31</sup>. Narrator nie pozostawia niczego domysłowi czy-

---

<sup>29</sup> Interesujące, że narrator siłuje zmienić pozycję Teresy: „Ponieważ nie jesteś ocaloną, jak to fałszywie rozpowiadasz. Ty jesteś świadkiem, świadkiem z wyboru, a taka zbrodnia nie uchodzi płazem” (P, 191). To pełen intertekstualnych napięć fragment, ponieważ wskazuje na pozapowieściowy kontekst, w którym należy rozpatrywać cały utwór, przywołując kategorie utrwalone już w powszechnym obiegu: „ocalony”, „świadek”.

<sup>30</sup> Por. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 235.

<sup>31</sup> Por. E. ILLOUZ: *Hardkorowy romans. „Pięćdziesiąt twarzy Greya”, bestsellery i społeczeństwo*. Przeł. J. KONIECZNY. Warszawa 2015, s. 35 i nast.

telnika, jawnie ukazując intertekstualne znaczenie opisanego zdjęcia. To jedyny w powieści przykład ekfrazy. Zacytowany fragment wydaje się ważny również dlatego, że – jeśli spojrzeć na niego z nieskrywanej przecież perspektywy metatekstowej<sup>32</sup> – sugeruje, iż wszystkie inne, już nie oznaczone tak bezpośrednio nawiązania do Zagłady stanowią istotny punkt odniesienia dla zrozumienia całej opowieści.

Kolejne przywołania zdjęć zwracają uwagę na ich niszczenie i znikanie, stając metaforę postępującego rozkładu świata. W zakończeniu powraca również fotografia, której opis został przed chwilą przywołany: „Pod samą powierzchnią lodu tkwi wycinek z gazety i zdjęcie. Tekst i fotografia nieczytelne, słowa poznajesz po zarysach, osoby po sylwetkach oraz miejscach zajmowanych w rzędzie jasności i cieni” (P, 250). To powtórzenie motywu nie jest przypadkowe. Teresa jeszcze raz, ostatni, zerka na symbol kończącego się świata. Ale artefakt ulega rozkładowi, zostaje jedynie ulotna pamięć bohaterki, która zniknie wraz z jej śmiercią.

W tekst wpisane jest jednak również inne rozumienie fotografii, które nazwałbym intertekstualnym. Chodzi o dwa powiązane ze sobą motywy. Pierwszy to stale powracający obraz płonącej huty. Tuż po przedstawieniu bohaterki, która zabarykadowała się we własnym domu, a „Z tej perspektywy świat wydaje się odległy, dziwnie napięty; jakby wydłużony”, pojawia się informacja, że „Płoną magazyny chemiczne pobliskiej huty żelaza” (P, 13–14). Ten obraz odległej fabryki, nad którą górują wyobrażone kominy, zarówno przywołuje kolejny szczególnie ważny ślad w polskim imaginariu holokaustowym<sup>33</sup>, jak i przypomina o istotnej roli fotografii, ukonkretnionej choćby w projekcie Rafała Jakubowicza *Arbeitsdisziplin* z 2002 roku, przedstawiającym między innymi zdjęcie fasady fabryki Volkswagena w podpoznańskim Antoniku jednoznacznie kojarzące się z obrazem obozu koncentracyjnego<sup>34</sup>. Widok płonącej fabryki, najczęściej oglądanej z perspektywy (pozornie) bezpiecznego domu, to jakby stały element tła powieściowych polaroidów.

Teresa podejmuje ryzyko wyprawy w stronę huty. Jej zwieńczeniem okazuje się kolejny, znajomy dzięki zapośredniczeniu zdjęć, do których odsyła, obraz:

... na przyprószonym śniegiem rozkopie sztywnieje długi rząd psiej padliny i ludzkich ciał. Rów ciągnie się na kilkadziesiąt metrów, rów okolony żywo-  
plotem zamarniętych łap, rąk i nóg, powykręcanych, porzuconych, piętrzą-  
cych się pojedynczo i w stosach, sterczących pod każdym kątem. Doliczyłaś

<sup>32</sup> W toku całej powieści forma drugoosobowej narracji jest wykorzystywana również do snucia takich metatekstowych refleksji. Gdy okazuje się, że narrator należał do Biernych, czyli był jedną z ofiar (która zgodziła się współpracować ze sprawcą), perspektywa odbioru – co raczej w literaturze popularnej rzadkie – zmienia się diametralnie.

<sup>33</sup> Por. A. CHAŁUPNIK: *Komin. W: Ślady Holocaustu w imaginariu...*, lok. 3855–4302.

<sup>34</sup> Zob. A. PAJĄCZKOWSKA: *Zdjęcie...*, lok. 9299–9317.



się czterdziestu trupów, co najmniej dwa razy tyle zwierzęcych truchel. Na początku i końcu makabrycznego pokotu stoi dwustulitrowa beczka ropy, z jakich zwykle zasila się ciężki sprzęt.

P, 226

W opisie przywołuje się znane zdjęcia wykonane przez Sonderkommando w Birkenau w miejscu spopielenia zwłok. Ten obraz/polaroid jest bardzo czytelny. Akcja powieści toczy się zimą, ale fakt, że bohaterka obserwuje sytuację z pewnej odległości, sprawia, że można sobie wyobrazić ziarnistość kolejnej fotografii. To z całą pewnością zamierzony efekt; podobnie jak to, że Szulc patrzy na sytuację przez lornetkę, która przybliży, ale jednocześnie zapośrednicza widziany przez nią obraz.

Dopiero w kolejnych akapitach bohaterka przygląda się działaniom pierwszy raz wówczas widzianego Herolda, również umieszczonego w kontekście wizualnych narracji obozowych. Czytelnikiem ma wstrząsnąć scena, w której oprawca zabija parzące się psy.

Jak widać, ikoniczne interteksty bezpośrednio związane z Zagładą, przy zasugerowanym przez tytuł odczytaniu, mnożą się, odsyłając do mniej lub bardziej znanych przedstawień Holokaustu. Poprowadzona tutaj analiza stanowi jedynie wstęp, głosę do wciąż czekającej na napisanie innej historii Zagłady, tworzonej poza jej kanonicznym kontekstem, wykorzystującym nie historię alternatywną, lecz subkonwencję, która koncentruje się na zupełnie innych przyczynach, a co za tym idzie, również konsekwencjach końca znanego nam świata. Może się więc okazać, że – choć wymagać to będzie znacznie szerszych badań – postapokaliptyczne narracje należy odczytywać także poza – czy raczej obok – dotychczas utrwalonymi schematami<sup>35</sup>.

Skupienie się na powracających w utworze różnych formach ikonograficzności nie powinno przysłonić innych, bardzo istotnych elementów składających się na tę powieść. Przekracza ona granice konwencji, na przykład czyniąc bohaterką utworu starszą kobietę, podczas gdy zwykle protagonistami są młodzi, zdrowi mężczyźni, kobiety zaś jedynie stanowią dla nich tło – i na ogół również są młode. Także forma narracji ma o wiele szersze zastosowanie w interpretacji tekstu niż to, co zostało tutaj poddane analizie.

W *Polaroidach z Zagłady* interesujący jest przede wszystkim związek tytułu i ikonograficznej (choć słownej) formy opowieści. Taka interpretacja pozwoliła dotrzeć do nieoczywistych znaczeń i pozycjonowania całego utworu oraz –

---

<sup>35</sup> W innym tekście rozpoznaję wyraźne związki narracji postapokaliptycznych z totalitarną wizją męskości, którą rozpiisał w *Męskich fantazjach* Klaus THEWELEIT (przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Warszawa 2015). Czyżby więc w ramach tej konwencji odwoływano się w tej chwili (mniej lub bardziej nieświadomie) nie tylko do nuklearnych lęków, lecz również przywoływano Zagładę? I w gruncie rzeczy nie powinno to bardzo dziwić. Por. M. GOŁUŃSKI: *Stalker jako męska retro fantazja...*

wbrew związkom z postapokaliptyczną konwencją – wskazać na silne umocowanie tekstu w obrębie narracji o Zagładzie odsyłających jednoznacznie do Holocaustu<sup>36</sup>.

## Świat Rammy – Cezary Zbierzchowski

Zbiór opowiadań *Requiem dla lalek*<sup>37</sup> oraz powieść *Holocaust F*<sup>38</sup> Cezarego Zbierzchowskiego łączy tak wiele elementów, że należy te tomy omawiać wspólnie. Starszy o pięć lat cykl (poszczególne teksty powstały jeszcze wcześniej) stanowi intertekstualne zaplecze dla powieści. Poruszanie się bez niego w obrębie fabuły jest właściwie niemożliwe. Jeśli dla lektury *Polaroidów z Zagłady* konstytutywne było odczytanie sensów wpisanych w sam tytuł, to utwory Zbierzchowskiego wymagają rozpoznania bardzo licznych nawiązań intertekstualnych, które układają się w znaczące serie. Jak widać, dostrzeżony i opisany na polskim gruncie przez Ryszarda Nycza<sup>39</sup> zabieg literacko-ideowy nabiera tutaj podwójnego znaczenia, ponieważ będzie go trzeba rozpatrywać zarówno na poziomie wewnętrznym, jak i zewnętrznym wobec świata przedstawionego. Rozpoznanie to zaś okaże się kluczowe dla proponowanej interpretacji dzieła autora *Holocaustu F*.

Poza ostatnim rozdziałem powieści akcja analizowanych tekstów rozgrywa się w rzeczywistości Rammy. To jednocześnie nazwa państwa i stolicy świata, gdzie toczy się opowiadana w książkach historia. Ontologia tej rzeczywistości jest niepewna. Z jednej strony dociekanie topograficznego odwzorowania znanego nam świata nie wydaje się konieczne do zrozumienia fabuły, z drugiej zaś już na pierwszej stronie pojawia się Biblia (*Innego nie będzie*, 7), a kolejne nawiązania

<sup>36</sup> Na portalu [Lubimyczytac.pl](http://Lubimyczytac.pl) powieść Palińskiego ma dość szeroką i zróżnicowaną recepcję. Posiada 81 ocen i 27 opinii. Lektura tych ostatnich wskazuje na zasadniczo przychylny odbiór, ale żadna z recenzji nie rozpoznaje ani znaczenia tytułu, ani odwołań do Zagłady. Koncentrują się one przede wszystkim na formie narracji oraz konwencji, a opinie krytyczne wykazują dysonans poznawczy związany z powieścią, w której „nie ma akcji” lub „jest jej zdecydowanie za mało”, co świadczy o zupełnym niezrozumieniu intencji autorskich. Por. <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/231660/polaroidy-z-zagłady> [data dostępu: 23.07.2019].

<sup>37</sup> C. ZBIERZCHOWSKI: *Requiem dla lalek*. Warszawa 2008. Wraz z opublikowaniem *Holocaustu F* wydawca drugiej powieści zdecydował się na e-bookowe wznowienie zbioru opowiadań, który jednak nie różni się treściowo od pierwszego wydania. Dlatego też podstawą analizy uczyniłem wskazaną edycję. Odwołania i cytaty lokalizuję poprzez tytuł opowiadania oraz numer strony.

<sup>38</sup> C. ZBIERZCHOWSKI: *Holocaust F*. Warszawa 2013. Wszystkie odwołania i cytaty pochodzą z tego wydania i oznaczone są literą H oraz numerem strony.

<sup>39</sup> R. NYCZ: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95–116.

jednoznacznie wskazują, że akcja rozgrywa się w rzeczywistości równoległej do znanej czytelnikowi z codziennego doświadczenia. Dopiero ostatni rozdział *Holocaustu F*, któremu wypadnie poświęcić nieco więcej miejsca, zasugeruje, że uniwersum Rammy było jedynie snem.

Rzeczywistość opisywaną przez Zbierzchowskiego dotknęły co najmniej dwa końce świata. Pierwszy został ukazany już w inicjalnym opowiadaniu z tomu *Requiem dla lalek – Innego nie będzie*, i przedstawiony jako odwrotność biblijnej Apokalipsy. Oto Bóg nie zstępuje ponownie na Ziemię, lecz ją opuszcza, zgodnie z przepowiednią Kościoła Prowego, który twierdził, że zaledwie co dziesiąty człowiek ma duszę, a więc jest „Domem Boga” (*Innego nie będzie*, 15–17). Pewnego dnia zatem co najmniej dziesięć milionów ludzi umiera bez fizycznego powodu – po prostu opuściły ich dusze, Bóg zabrał swoich i oddalił się z tej planety (*Innego nie będzie*, 20). Ta metafizyczna Apokalipsa nie kończy życia na Ziemi ani tym bardziej w Rammie. Jest natomiast wyznacznikiem zmiany, której konsekwencje najpełniej zostaną rozwinięte w powieści. Kolejne opowiadania z tomu *Requiem dla lalek* układają się w ciąg różnych wersji zagłady. W sposób najbardziej interesujący zostaje to ukazane w *Monecie* przedstawiającej historię związaną z dozwoloną w świecie Rammy eutanazją. Historia ta nie została opowiedziana w sposób linearny – moment śmierci głównego bohatera rozpoczyna narrację skierowaną „pod prąd” czasu, wcześniejsze sceny relacjonowane są z perspektywy osób spotkanych przez jadącego na wspomaganie samobójstwo, z którego perspektywy czytelnik śledzi akcję w pierwszej części. Pojawia się przywołany metaforycznie w tytule awers i rewers opowieści. Z kolei tytułowe opowiadanie tomu to historia imigranta przebywającego w Rammie, przypadkiem włączającego się w ruch terrorystyczny skierowany przeciw władzom obecnego miejsca zamieszkania, jakoby okupującym jego ojczyznę. Głębi opowiadaniu dodaje lektura i cytaty z *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego dopełniające opowieść komentarzem metaliterackim. Losy bohatera powieści wielkiego pisarza stają się strukturą, w którą zostaje wpisana historia pierwszoosobowego narratora *Requiem dla lalek*. Ostatecznie protagonista, w pewnym sensie dzięki lekturze *Małej Apokalipsy*, zmienia swój los. Jego zadaniem było dowieszenie żywej bomby (nafaszerowanej materiałami wybuchowymi androidki) na międzynarodowe spotkanie polityków. W międzyczasie jednak mężczyzna zakochuje się w cyborgu i udaje mu się nie tylko uratować siebie, ale również niezwykle urodziwą sztuczną, a jednak prawdziwą, kobietę. Z kolei *Mr Fiction* to historia oryginalnego *reality show*, którego uczestnicy nie wiedzą, że biorą w nim udział. Wydaje im się bowiem, że przebywają na statku kosmicznym. Znikanie kolejnych bohaterów (zostali wyeliminowani w głosowaniu) doprowadza pozostałych w programie do rozpadu osobowości, dla jednego z nich zaś kończy się utratą zmysłów. Ostatnie sceny opowieści to zagłada (niemal dosłowna) iluzorycznego świata telewizyjnego programu (*Mr Fiction*, 216–218).

Z analizy skrótowo opisanych tutaj tekstów można wyprowadzić pierwsze, bardzo ogólne jeszcze wnioski. W przywołanych opowiadaniach zagłada pojawia się na różnych planach – jako katastrofa metafizyczna, społeczna, osobista. Bez wątplenia takie ujęcie tej kwestii rozszerza znaczenie kluczowego dla prowadzonych tu rozważań pojęcia, jednocześnie – co okaże się ostatecznie bardzo istotne – przedstawia spójną wizję świata. Krótkie komentarze po każdym z tekstów w sposób czytelny prezentują światopogląd autora – na przykład w posłowniu do *Monety* można przeczytać: „Pisząc, wierzyłem, że to [wspomagane samobójstwo – M.G.] fikcja, tymczasem zorganizowane samobójstwo w majestacie prawa, eutanazja na wielką skalę, to fakt” (*Moneta*, 121). Retoryczny układ zdania wskazuje na poglądy, którymi kierował się autor. W *Requiem dla lalek* twórca potwierdza ścisły związek opowiadania z atakiem na World Trade Center (*Requiem dla lalek*, 344), jednocześnie kompozycja tekstu i rozkład przekonań bohaterów (Ramma jest przede wszystkim katolicka, imigranci zaś to wyznawcy dawnych bogów grecko-rzymskich, podzieleni na frakcje skupione wokół świątyni – zamach organizują wyznawcy Marsa) wskazują na spójną światopoglądową postawę autora.

Przed przejściem do analizy powieści należy nieco więcej uwagi poświęcić najkrótszemu z opowiadań z omawianego tomu – *Bezludziu* (*Bezludzie*, 220–233). To ważny tekst, ponieważ tylko w nim czas akcji zbiega się z czasem wydarzeń *Holocaustu F*. Choć z samej narracji niewiele się na ten temat dowiadujemy, na świat Rammy przyszła druga Apokalipsa – tym razem wywołał ją sam człowiek. Doszło do zainfekowania komputerowym wirusem systemu VR, w którym w czasie hakerskiego ataku przebywała duża część światowej populacji. Konsekwencją była śmierć milionów ludzi, a następnie rozpad dotychczasowego świata i wojna, w której po jednej stronie stanęły rząd i związane z nim korporacje, po drugiej zaś – partyzanci, którzy właściwie przestali być ludźmi, gdyż wielu spośród nich zostało zainfekowanych już po ataku wirusa i zamieniło się w rodzaj wampirów, a ich pokarmem stała się ludzka krew. Czytelnik *Holocaustu F*, jeśli zapoznał się ze zbiorem opowiadań, może udzielić sobie odpowiedzi na pytanie stojące przed bohaterami powieści – kto za tym wszystkim stoi? – gdyż w *Bezludziu* pada na nie bezpośrednia odpowiedź. W *Holocaustie F* oczekiwany jest także powrót tunelowca Heart of Darkness (nawiązanie do powieści Josepha Conrada zostaje tam szerzej rozwinięte), wysłanego na poszukiwanie materialnego Boga, który opuścił Ziemię. W opowiadaniu na jego pokładzie powraca tylko jedna żywa istota – Vivien – i to ona jest bohaterką tej historii. Na bezludziu kobieta znajduje bunkier, w którym trzej żołnierze pilnują jeńca, jednego z wampirów. Nie wiadomo, dlaczego to robią. Kulminacyjnym momentem tekstu jest starcie bohaterki i wampira nazywanego przez nią Abadonną (*Bezludzie*, 231). Jej zwycięstwo nad nieludzką istotą poświadcza, że nie odnalazła mocy, która pochodzi od Boga. W opowiadaniu mamy więc do czynienia z klasycznym motywem walki światła, reprezentowanego przez ponadludzką kobietę, i ciemności, uosa-

bianej przez personifikowane zło, które wstąpiło w nieludzkiego wampira. To, że z ostatecznego starcia wyłączeni zostają ludzie (żołnierze zginęli lub wyjechali z bazy), wskazuje na metafizyczny sens tej walki. Co więcej, ludzkość i tak jest skazana na zagładę. Przemienienia przez technologię nie może przeżyć, gdyż dokonuje się „ostateczne rozstrzygnięcie”, „Holocaust Finitus” (H, 143), od którego tytuł wzięła powieść. Czy na pewno?

Wydana kilka lat po tomiku opowiadań powieść to tekst o bardzo interesującej konstrukcji. Utwór składa się z pięciu części, każda z nich zaś z sześciu rozdziałów. Strukturalnie w obrębie kolejnych części rozdziały tworzą powtarzający się układ: wprowadzenie (pierwszy), rozwinięcie akcji (drugi, trzeci), retardacja, zwykle zawierająca rozbudowaną metaforę, baśń itp. (czwarty), dopełnienie akcji (piąty), *cliffhanger*, który jednocześnie domyka kończącą się część nieoczekiwanym zwrotem akcji i sugeruje ciąg dalszy (szósty). Tak precyzyjna kompozycja wskazuje na pisarską biegłość autora, jednocześnie wprowadzając do opowieści szczególny rytm, którego sens ujawnia się w trakcie lektury ostatniego rozdziału książki.

Dla zrozumienia powieściowej historii istotne są intertekstualne nawiązania. Już na początku pierwszoosobowy narrator cytuje *Walden, czyli życie w lesie* Henry'ego Davida Thoreau i podobnie jak *Mała Apokalipsa w Requiem...* utwór ten będzie powracał jako stała lektura bohatera-narratora, a pierwsze słowa: „Zamieszkałem sam w lesie” (H, 9), okażą się jednym z kluczy do zrozumienia tekstu. Najistotniejsze źródło nawiązań stanowi twórczość Philipa K. Dicka. Nieprzypadkowo siedziba rodu protagonisty nazywa się Wysoki Zamek. To oczywiście aluzja do jednej z najsłynniejszych historii alternatywnych amerykańskiego pisarza – *Człowiek z Wysokiego Zamku*<sup>40</sup>, w której Niemcy i Japonia wygrały wojnę (przedstawiono wszystkie konsekwencje tego faktu). O ile jednak u Dicka nigdy nie poznamy, jak wygląda wspomniana siedziba, o tyle Zbierzchowski umieszcza w niej akcję dwóch części utworu, opisując zdobycie Wysokiego Zamku i zagładę jego mieszkańców. W innym miejscu pojawia się tytuł kolejnej powieści pisarza, i to w oryginalnej wersji – *Do Androids Dream of Electric Sheep?*<sup>41</sup> (H, 60). Ten spopularyzowany słynnym filmem Ridleya Scotta *Blade Runner*<sup>42</sup> (przetłumaczonym jako *Łowca androidów*) tekst opowiada o świecie, w którym androidy stały się tak bardzo podobne do ludzi, że trudno je od

<sup>40</sup> Ph.K. DICK: *Człowiek z Wysokiego Zamku*. Przeł. L. JĘCZYK. Warszawa 2012.

<sup>41</sup> Ph.K. DICK: *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* Przeł. S. KĘDZIERSKI. Warszawa 1995.

<sup>42</sup> *Blade Runner (Łowca androidów)*. Reż. R. SCOTT. Scen. H. FANCHER, D. WEBB PEOPLES. Hongkong–USA–Wielka Brytania 1982. Posłużenie się oryginalnym tytułem opowiadania to również głos w sprawie polskiego tłumaczenia tytułu filmu, które w kraju spotkało się z bardzo złym przyjęciem widzów. Mimo istnienia polskiego przekładu opowiadania, na podstawie którego nakręcono film, angielska wersja tytułu stanowi dla miłośników fantastyki sygnał pozwalający bardziej utożsamić się z bohaterem.

nich odróżnić, i w związku z tym ludzkość traci nad nimi kontrolę. W świecie Rammy mamy analogiczną sytuację – po stronie rządowej oprócz ludzkich żołnierzy walczą również androidy. Androidem jest także Lucy, ukochana głównego bohatera (strukturalnie wyraźne powtórzenie motywu z opowiadania *Requiem dla lalek*). Oprócz takich bezpośrednich odwołań warto wskazać mniej dosłowną, ale bardzo znaczącą aluzję. Ostatni rozdział pierwszej części powieści nosi tytuł *Wąwóz Sulima o poranku* (H, 51), a opisuje on przeprowadzony z lądu i powietrza atak na kolumnę, w której jedzie wraz z rodziną główny bohater. Tytuł zapowiadający treść to zmodyfikowany cytat z *Czasu Apokalipsy*<sup>43</sup> Francisca Forda Coppoli: „(Uwielbiam) zapach napalmu o poranku”, poprzedzający nalot amerykańskich bombowców przy dźwiękach *Cwału Walkirii* Richarda Wagnera. Ważnym motywem w powieści jest również powrót tunelowca Heart of Darkness, którego nazwa – o czym już wspomniano – odsyła do powieści Josepha Conrada, zreinterpretowanej w *Czasie Apokalipsy*.

Wielopoziomowości aluzji i odwołań w *Holocaustie F*, zarówno do kultury popularnej, jak i tradycji literackiej, należy przyrzeć się nieco bliżej. Co najmniej dwukrotnie w wymagowanym świecie Rammy bohaterowie przywołują utwory zaliczane do literatury wysokiej (Konwicki, Thoreau) bezpośrednio. Nawet gdyby uznać, że inne odwołania funkcjonują po to, aby nawiązać kontakt z czytelnikiem (większość z nich to dzieła bardzo znane, pochodzące ze szkolnego kanonu lub będące klasyką fantastyki), bezpośrednio w tekście oznaczona lektura tak konkretnych utworów zmusza do postawienia pytania o związki między światami (fantastycznym i realnym) w twórczości Zbierzchowskiego.

Odpowiedź na to pytanie przynosi ostatni rozdział powieści: *Heart of Darkness*. Po licznych przygodach, w czasie których bohater stracił dzieci (zamordowane przez zbuntowanych), jego żona już w przededniu zginęła w wypadku, a androidka Lucy poległa w obronie dzieci, on sam zaś co najmniej dwukrotnie przeniósł umysł z ciała do ciała (przy czym prawdopodobnie to już nie był jego umysł, ale jedynie sztuczna jego wersja), budzi się we własnym mieszkaniu. Przebywa w nim z Lucy, a była żona z dziećmi mieszka na drugim końcu miasta (H, 297–300). Czy cała opowieść o Rammie była jedynie snem/snami bohatera, czy też przeniósł się on z rzeczywistości równoległej, ratując swe istnienie?

W interesującym nas tutaj kontekście opowieści o Zagładzie to pytanie kluczowe. Świat Rammy ulega anihilacji – tocząca się w powieści historia jego rozpadu została przedstawiona bardzo sugestywnie – zasadniczo to efekt użycia różnych typów broni masowego rażenia. W powieści oczywiście przypomniane zostaje odejście Boga, ale największe znaczenie ma destrukcja rzeczywistości bohatera – przed przebudzeniem dowiadyuje się on, że jego dzieci również nie były prawdziwe (H, 292). Ostatni rozdział zapowiadają też słowa nadludzkiej Vivien

<sup>43</sup> *Apocalypse Now (Czas Apokalipsy)*. Reż. F.F. COPPOLA. Scen. F.F. COPPOLA, M. HERR, J. MILIUS. USA 1979.

z *Bezładzia*, do której zdołał dotrzeć bohater: „A teraz wyobraź sobie ostateczny Holocaust, ostateczny reset, który zamknie zniszczone historie i pozwoli uruchomić oba światy. To będzie nowy początek” (H, 292). W analizowanym tu kontekście to bardzo dwuznaczne stwierdzenie. Co zdarzy się po „ostatecznym Holokauście”, skoro wszyscy w nim zginą? I czy absolutna katastrofa może być „nowym początkiem”? Te dwa zdania należy potraktować jako aluzję do rozpowszechnionych w mitach narracji o cyklicznym odnawianiu świata<sup>44</sup>. Byłaby to więc zupełnie inna opowieść niż apokaliptyczne historie przywołane we wstępie tego szkicu. Wskazywałaby ona, że po katastrofie świat może się odrodzić (w narracji istotną funkcję pełni czynnik metafizyczny reprezentowany przez Vivien), a dokładniej: zacząć od nowa, jakby w zupełnie innym rozdaniu. Bohater doszedł więc do końca. I w pewnym sensie sam rozpoczął nowy cykl, w znanej czytelnikowi rzeczywistości.

Gdyby jednak uznać, że to był sen? Bez większych trudności można by, posługując się *Objaśnieniem marzeń sennych* Sigmunda Freuda<sup>45</sup>, zinterpretować przesunięcia, jakie dokonały się w snach bohatera odnośnie do własnej rodziny – nieobecność (poza wspomnieniami) uśmierconej żony, pozorna dbałość, a jednak porzucenie dzieci czy androidyzacja (i seksualizacja) aktualnej partnerki – wskazując na depresję postaci albo traumę związaną z tym, że w ostatniej scenie jedzie na spotkanie z dziećmi, choć wiele wskazuje, że nie ma na to ochoty. A skoro tak, czy ostatni rozdział powieści unieważnia obie książki? Czy więc Holocaust w ogóle zaistniał poza senną wyobraźnią protagonisty? W innym świetle należy również spojrzeć na wszelkie intertekstualne elementy, gdyż okazują się one po prostu przenikającymi do świata powieści kliszami, obrazami z czytanych czy też oglądanych przez bohatera dzieł w świecie rzeczywistym.

Na mnożące się w ostatnich akapitach pytania nie można znaleźć pełnej i jednoznacznej odpowiedzi. Do przedostatniego rozdziału powieści mamy do czynienia z czytelną i jasno wyartykułowaną inną wersją Zagłady, która nagle zostaje podana w wątpliwość. A wraz z nią sam Holocaust. Jeśli prześledzić historię tego świata w porządku chronologicznym: zaczęło się od odwrócenia biblijnej Apokalipsy i zamiast paruzji mamy antyparuzję – Bóg opuszcza ludzi, zabierając jedynie dziesięć milionów wybranych (zbawionych?); reszta pozostaje żywa i w ciągu kolejnych pokoleń doprowadza do technologicznego unicestwienia ludzkości. W zakończeniu zaś wszystko okazuje się snem.

---

<sup>44</sup> Szerzej znaczenie różnych końców świata opisuje Frank KERMODE. Por. TENŻE: *Znaczenie końca*. Przeł. O. i W. KUBIŃSCY. Gdańsk 2010.

<sup>45</sup> S. FREUD: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996.

## Konkluzje

Dwie zanalizowane w niniejszym szkicu powieści wiele łączy: wiek twórców, czas wydania, reprezentowana konwencja, również ten sam wydawca<sup>46</sup>. Przede wszystkim już w tytułach obu tekstów pojawia się Zagłada/Holokaust. Jak się jednak okazało, na tym podobieństwa się kończą.

Utwór Pawła Palińskiego to próba prze-pisania podstawowych i rozpoznawalnych w potocznym obiegu struktur związanych z wyobrażeniami o Holokaucie na język fantastyki. Nie jest to jeszcze jedna opowieść na ten temat, ale inna postać zapytania o miejsce jednostki w zrekonstruowanym przez badaczy Szoa układzie. Spojrzenie skierowane na ofiarę przez świadka, który by uratować życie, stał się współodpowiedzialny za zbrodnię. Niezwykła forma drugoosobowej narracji i wydobyta w trakcie analiz wieloznaczność tytułowych zdjęć pozwalają potraktować tekst jako głosę do pojawiających się w literaturze popularnej w ostatnich latach utworów o Zagładzie. To również rodzaj apendyksu do tytułowego pytania książki Marty Tomczok: *Czyja dzisiaj jest Zagłada?* Retoryczno-narracyjne ukształtowanie opowieści wskazuje, że przynajmniej ten pisarz nie zrzuca brzemienia odpowiedzialności na banalizację Zagłady, lecz powraca do jakże ważnego w kontekście *Sąsiadów...* Jana Tomasza Grossa, a następnie filmu *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego pytania o rolę *bystanders* w Holokauście.

Opowiadania i powieści Cezarego Zbierchowskiego proponują zupełnie inne spojrzenie na Zagładę. I choć to w nich pojawia się samo słowo „Holokaust”, zostaje mu nadane inne znaczenie. Zagłada zaczyna się odejściem Boga, a kończy biologiczną i technologiczną samozagładą ludzkości. Wszystko to jednak okazuje się freudowskim snem głównego bohatera i narratora powieści. Fantastyczny świat Rammy to marzenie senne, które zostawia po sobie więcej pytań niż odpowiedzi.

Jak widać, fantastyka wciąż na nowo podejmuje temat Zagłady, problematyzując go na rozmaite sposoby. Zarysowane we wstępie szkicu różne źródła, z których czerpią pisarze swoje wizje, prowadzą ich do nieoczywistych, dających do myślenia rozwiązań – parafrazując słowa Paula Ricoeura. To wskazuje, że mimo stereotypowego zaliczania tekstów fantastycznych do tzw. literatury gatunkowej, w jej obrębie możliwy jest zarówno pogłębiony, jak i bardziej rewizjonistyczny stosunek do Zagłady.

Dwaj wybrani do niniejszego szkicu autorzy nie są reprezentatywni dla przedstawienia Zagłady w fantastyce. Ich utwory stanowią raczej interesujące exempla

---

<sup>46</sup> Obie powieści wydało specjalizujące się w publikowaniu fantastyki wydawnictwo Powergraph, którego właścicielami są Katarzyna Sienkiewicz-Kosik oraz Rafał Kosik, utytułowany pisarz uprawiający fantastykę i literaturę dla dzieci.



dla znacznie większej pracy dotyczącej wyobrażeń i przedstawień Zagłady w tej odmianie literatury polskiej. Problematyki nie wyczerpują również przywołane w szkicu inne teksty rodzimych twórców. A wydaje się, że wciąż czeka ona na rzetelną kwerendę i opracowania w perspektywie zarówno komparatystycznej, jak i historycznoliterackiej.

## Bibliografia

- BIEDRZYCKI B.: *Kompleks 7215*. Lublin 2015.
- BUTLER J.: *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?* Przeł. A. CZARNACKA. Warszawa 2011.
- CARD O.S.: *Gra Endera*. Przeł. P. CHOLEWA. Warszawa 2011.
- DANAK R.: *Sotnie Łysego Iwanki*. Stawiguda 2018.
- DICK Ph.K.: *Człowiek z Wysokiego Zamku*. Przeł. L. JĘCZMYK. Warszawa 2012.
- DICK Ph.K.: *Czy androidy sniá o elektrycznych owcach?* Przeł. S. KĘDZIERSKI. Warszawa 1995.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2012.
- EGAN G.: *Diaspora*. Przeł. M. JAKUSZEWSKI. Warszawa 2015.
- FREUD S.: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996.
- GAJEWSKA A.: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2017.
- GŁOWACKA D.: *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia*. Warszawa 2016.
- GOŁUŃSKI M.: *Stalker jako męska retro fantazja na nowe czasy (uniwersum Kompleks 7215)*. „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 54–60.
- HICKS H.J.: *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity beyond Salvage*. New York 2016.
- ILLOUZ E.: *Hardkorowy romans. „Pięćdziesiąt twarzy Greya”, bestsellery i społeczeństwo*. Przeł. J. KONIECZNY. Warszawa 2015.
- KERMODE F.: *Znaczenie końca*. Przeł. O. i W. KUBIŃSCY. Gdańsk 2010.
- KONOPNICKA M.: *Nowele i opowiadania*. Warszawa 2008.
- NIJAKOWSKI L.M.: *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*. Warszawa 2018.
- NYCZ R.: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 95–116.
- OLCHOWY A.: *Czarownica znad kałuży*. Bydgoszcz 2017.
- PALIŃSKI P.: *Polaroidy z Zagłady*. Warszawa 2014.
- ROSENFELD G.D.: *The Nazi World Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge 2005.
- SHUT N.: *Ostatni brzeg*. Przeł. Z. KIERSZYS. Warszawa 1979.
- Ślady Holocaustu w imaginariu kultury polskiej*. Red. J. KOWALSKA-LEDER, P. DOBROSIELSKI, I. KURZ, M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2017.
- THEWELEIT K.: *Męskie fantazje*. Przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Warszawa 2015.

TOMCZOK M.: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017.

UBERTOWSKA A.: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007.

ZBIERZCHOWSKI C.: *Holocaust F*. Warszawa 2013.

ZBIERZCHOWSKI C.: *Requiem dla lalek*. Warszawa 2008.

MIROŚŁAW GOŁUŃSKI – adiunkt w Katedrze Literatury Powszechnej i Komparatystyki na Wydziale Literaturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. W swoich badaniach zajmuje się związkami między literaturą a historią, filozofią i wytwarzanymi w ich obrębie mitami, szczególnie interesuje go literatura polska od XIX do XXI wieku oraz literatura popularna, zwłaszcza fantastyka. Autor książek: *Mity w twórczości Teodora Parnickiego* (2012) oraz *Jerozolimskie piaski. Wyprawy krzyżowe w polskiej powieści historycznej* (2019). Jest autorem ponad 40 artykułów, publikowanych w książkach i czasopismach.