

MARTA TOMCZOK

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Uniwersytet Śląski

„Opowiadanie jest stałym bytu cieniem” Kilka uwag o kanonie Zagłady w literaturze najnowszej

W Polsce nie powstał nigdy kanon literatury Zagłady¹. Przyjęła się natomiast pewna konstelacja autorów i utworów, znacznie chętniej komentowanych niż pozostałe, która pełni jego funkcje. Układ tej konstelacji przybliżają dwie syntezy historycznoliterackie wydane w ostatnich latach: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* pod redakcją Sławomira Buryły, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka oraz *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał* Sylwii Karolak. Pierwsza z prac stanowi próbę zobaczenia całości, czyli syntetycznego spojrzenia na polskojęzyczny materiał literacki dotyczący Holocaustu, gromadzony przez ponad dwadzieścia lat. Druga z nich jest przekrojowa, a w zasadzie wycinkowa, i chociaż obejmuje okres dłuższy od opisanego w poprzedniej książce, czyni to w wąskiej perspektywie spisu lektur szkolnych. Obie monografie pokazują stan faktyczny literatury o Zagładzie (Buryła, Krawczyńska, Leociak) oraz stan wiedzy, jaką po wojnie przekazywano w polskich szkołach (Karolak).

¹ O politycznych, społecznych i socjologicznych przyczynach tego zjawiska pisze Sylwia KAROLAK (por. TAŻ: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014). Jeden z głównych powodów niewykształcenia się literackiego kanonu Zagłady przed 1990 r., na jaki wskazuje autorka, dotyczy upolitycznienia oficjalnego odbioru dzieł literackich, w których istniała wprawdzie opowieść o Zagładzie, ale wskutek wielu okoliczności nie została wydobyta bądź wypowiedziana. Obecne w głównonurtowych dziełach Zofii Nałkowskiej, Tadeusza Borowskiego, Władysława Broniewskiego czy Tadeusza Różewicza obrazy Holocaustu „w praktyce interpretatorskiej (krytycznej i szkolnej) czytano [...] z pominięciem wątków dotyczących Żydów, eksponując poruszone w wierszach i powieściach treści oscylujące wokół wojennych losów Polaków [...]. Zagłada była przeźroczyta, niewidoczna” (tamże, s. 348).

Czy można dokonać podobnych ustaleń dla literatury późniejszej, którą nazywać będziemy współczesną literaturą o Zagładzie²? Nie tylko można, ale nawet trzeba to zrobić, biorąc pod uwagę zarówno wszystkie możliwe narracje, jakie na ten temat powstały, jak i utwory spośród nich wybrane, które włączono do programów szkolnych, tworząc w ten sposób obowiązkowy zestaw lektur dla młodych Polaków po 1989 roku. Pamiętać przy tym należy, że zasadniczą różnicę między obydwooma okresami, przedzielonymi umowną datą 1989 roku, tworzy kultura popularna, będąca obecnie jednym z głównych nurtów komunikowania treści związanych z drugą wojną światową i Holokaustem³. Zupełnie inaczej kształtuje się styl odbioru narracji o Zagładzie w pierwszych latach po wojnie, gdy żywa jest jeszcze pamięć o wymordowaniu Żydów, w stosunku do lat 60., związanych z anulowaniem tej pamięci, oraz drugiej połowy lat 80. Ten ostatni okres trwa do dzisiaj i posiada bardzo wyraźną dynamikę, na którą składają się czasy wyłonienia, rozproszenia i poróżnienia opowieści o Holokauście⁴.

Bez gruntownych opracowań obu tych zagadnień – uporządkowania i problemowego opisanie narracji o Zagładzie po 1989 roku do dzisiaj, uzupełnionego o refleksję na temat rozwoju literatury Holokaustu w latach 1968–1989, którą, być może, podejmą w kolejnych tomach *Literatury polskiej wobec Zagłady...* redaktorzy pierwszej części, oraz pokazania, jak wspomniane narracje funkcjonowały na różnych poziomach nauczania szkolnego – trudno będzie zrekonstruować jakikolwiek obraz przeszłości i zobaczyć w nim kanon. Dlatego ograniczę się do zarysowania pewnego zjawiska, które wydaje mi się na tle związanej z Holokaustem twórczości literackiej od połowy lat 80. szczególnie ważne. Można by je nazwać konkurowaniem powieści z opowieścią w latach 90. i pierwszych latach XXI wieku, zakończonym – z całą pewnością tylko chwilowym, więc nietrwałym – zwycięstwem opowieści rozumianej jako krótka (bądź krótsza) forma narracyjna⁵.

² Pisze o tym m.in. Sylwia Karolak. Por. tamże, s. 356.

³ Mówił o tym podczas interdyscyplinarnej konferencji „Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku” (10–12 czerwca 2015 r.) Sławomir Buryła. Por. także A.H. ROSENFELD: *Kres Holokaustu*. Przeł. A. CZEKALSKA, A. KUCZKIEWICZ-FRAŚ. Kraków 2013, s. 21–35. Należy zaznaczyć, że okoliczności, w jakich zamierzam prześledzić rozwój myśli o kanonie Zagłady w literaturze najnowszej, zostały celowo ograniczone do literatury krajowej. Rozwój literatury o Zagładzie poza krajem, o czym wspominam wyłącznie w odniesieniu do *Osmalonych* Irit Amiel, nie tylko nie ustaje po 1989 roku, ale także – należy zakładać – umożliwia powstanie osobnego kanonu, w skład którego wchodziłaby przede wszystkim literatura polska w Izraelu. Jej uwzględnienie zmieniłoby, a na pewno rozszerzyłoby wnioski, jakie formułuję na podstawie literatury polskiej. Por. K. FAMULSKA-CIESIELSKA, S.J. ŻUREK: *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*. Kraków–Budapeszt 2012.

⁴ Określenia pochodzą z książki Bartłomieja KRUPY *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)* (Kraków 2013) i odnoszą się do lat 80. (wyłonienie), 90. (rozproszenie) i początku XXI wieku (poróżnienie).

⁵ Terminy „opowieść” i „opowiadanie” stosuję wymiennie, podobnie jak czyni to wielu krytyków, którzy pisali o wyszczególnionym przeze mnie zbiorze małych form narracyjnych. Nie-

Supremacja tego typu narracji, których znakomite przykłady znajdują się w twórczości Irit Amiel, Michała Głowińskiego, Magdaleny Tulli, Agnieszki Kłos czy Sylwii Chutnik, może również oddziaływać na kanon, o ile przez kanon rozumieć będziemy konstelację wartości podatną na zmiany i kruchą, która daje możliwość wędrówki dzieł między tym, co uznaje się dzisiaj za kanoniczne, a innymi, pomniejszych kanonami bądź niekanonami, jednocześnie tworząc obraz przemian społecznych i kulturowych, który w każdej chwili można poprawić, dostosować do jakiejś nowej zmiennej bądź ułożyć na nowo⁶. W tym znaczeniu ów zmienny kanon Zagłady, a raczej tworząca go *ad hoc* konstelacja znaczeń, składa się na pewien, coraz mocniej obecny obraz, wypowiedzalny najczęściej na krótkim oddechu i równoznaczny w sensie gatunkowym z opowieścią bądź opowiadaniem, przyjmującymi postać refleksji nad pamięcią o Holokauście⁷.

ostre granice między opowieścią, zapośredniczoną w zapisie doświadczenia osobistego, a przez to mającą znaczenie wydarzenia kulturowego wyższego rzędu, i fikcyjnym, nieraz bardzo precyzyjnie opracowanym opowiadaniem z pewnością biorą się z ewolucji, jaką opowiadanie jako gatunek literacki przeszło po 1945 r. Opowiadaniem nazywa się przeciw zarówno krótkie formy narracyjne pochodzące z *Czarnych sezonów* Michała Głowińskiego (choć krytycy podkreślają ich fragmentaryczny charakter oraz pewien metaporządek, wynikający z autorefleksyjności bohatera-narratora), medaliony Ludwika Heringa ze zbioru *Ślady*, jak i „potoczyste”, fabularne opowiadania Adolfa Rudnickiego w rodzaju *Autoportretu z dwoma kilogramami złota*. Na niektóre z tych różnic zwrócił mi uwagę Profesor Jacek Leociak, za co serdecznie Mu dziękuję. Por. także: M. GŁOWIŃSKI: *Trzy medaliony Ludwika Heringa*. W: TENŻE: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*. Warszawa 2014, s. 113–120.

⁶ Por. J. ŚWIĘCH: *Burze wokół kanonu/kanonów*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIOŃ, T. CZERSKA. Kraków 2005, s. 13–27; G. RITZ: *Kanon i historia literatury widziane z zewnątrz*. W: *Kanon i obrzeża...*, s. 29–40. Podobnie kanon rozumie Przemysław Czapliński, gdy wykazuje, że w swojej istocie jest to jakość niezmienna, konserwatywna i wykluczająca, natomiast obrzeża i marginesy polskiego kanonu zajmują teksty dotyczące zjawisk dekonstruujących wspomnianą istotę (m.in. narodowego antysemityzmu, nieufności do katolicyzmu czy boskości kobiety). Por. P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 263.

⁷ Należałoby uzupełnić wspomniany obraz o jeszcze jeden element, spokrewniony z opowieścią i opowiadaniem. Jest nim fragment. W romantycznym rodowodzie tego pojęcia zapisane zostało przekonanie, że fragment jest nie tylko realizacją gatunkową; „stał się [on również – M.T.] przejawem nowego stylu myślenia i świadomości odmiennej od klasycznej; był formą właściwą romantycznej filozofii wszechświata, odbiciem rozdartej i niespójnej osobowości” (A. KURSKA: *Fragment*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 302). W podobny sposób można mówić o fragmencie w odniesieniu do literatury Zagłady. Z jednej strony da się go traktować jako gatunek zbliżony do opowiadania, choć obejmujący utwory krótsze, mniej zdyscyplinowane formalnie bądź niefabularne. Z drugiej strony fragment oznacza coś większego niż opowiadanie, wskazuje bowiem na utrwalony w myśleniu o sztuce po Holokauście nurt, uwzględniający jego nieprzedstawialność bądź, na odwrót, przedstawialność bardzo ograniczoną, niespójną i pokawałkowaną czy fragmentaryczną właśnie (por. tamże; R. NYCZ: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996; J. KURKIEWICZ: *Punkty pamięci*. Dostępne w Internecie: <http://www2.tygodnik.com.pl/ksiazki/24/ksiazki03.php> [data dostępu: 07.07.2015]). Wydaje się jednak, że fragment, o którym pisano zarówno w stosunku

W opowieściach, jakie omówię w ostatniej części szkicu, pojawiają się dwa równorzędne tematy: Zagłada i pamięć. Można je sprowadzić do wspólnego określenia – metapamięci. Tyle tylko, że część z nich – jak opowiadania Kłos czy Chutnik – odnosi się do zjawiska pamięci niebezpośredniej, będącej wariantem postpamięci (bądź pamięcią protetyczną⁸). Poprzestaśmy zatem na stwierdzeniu, że za konstelację tekstów kanonicznych, dotyczących Zagłady i opublikowanych w ostatnich dwudziestu latach, należałoby dzisiaj uznać opowieści i opowiadania, w których trud odtworzenia tego, co wówczas (w czasie wojny, w getcie, w obozie, w lesie, podczas ukrywania się po tzw. aryjskiej stronie *etc.*) się stało, przejęły historie o tym, jak dzisiaj rozumiemy przeszłość (bądź jak się o niej mówi, czy jak się jej nie rozumie). Cechą wspólną tych opowieści jest bardzo wyraźna obecność współczesnej perspektywy, z jakiej podmiot opowiada historię. Ma ona umożliwić odbiorcy włączenie się do rytuału (zbiorowego) rozpamiętywania bądź go z takiego procesu wyłączyć i wykluczyć. A najlepiej ułatwić mu jedno i drugie, w myśl reguły, którą dla tworzywa kanonicznego sformułował Andrzej Skrendo, pisząc, że

kanon nie uczy nas hermeneutyki ochrony i kumulacji sensu, lecz hermeneutyki respektu i niezależności, gdyż dzieło kanoniczne jest pytaniem, które nas poprzedza i do którego musimy się odnieść. To, że nas poprzedza, nie jest niczym złym, lecz przeciwnie, określa naszą fundamentalną sytuację w kulturze, która polega na – by tak rzec – wrzuceniu w kanon. Zawsze możemy, a niekiedy powinniśmy, negować treść tego pytania, które stawia nam dzieło kanoniczne (lub presupozycje pytania), ale powinniśmy afirmować samo jego istnienie, jako niezbywalną potrzebę⁹.

Aby zrozumieć tę jednoczesną potrzebę negowania i afirmowania kanonu oraz nie uwikłać się przy tym w spór o kanon, wymieńmy jedynie pięć cech kanonu jako takiego. Piszą o nich w różnym natężeniu i kolejności zarówno Harold Bloom i Bożena Shallcross¹⁰, jak i autorzy, których artykuły zamieszczono w pracy zbiorowej *Kanon i obrzeża*: Inga Iwasiów, Andrzej Skrendo, German Ritz, Jerzy Świąch i wielu innych. Do komponentów kanonu, ich zdaniem, należą: pragmatyczność, estetyczność, etyczność, władza i polityczność. Dwóm pierwszym najwięcej miejsca poświęcił Harold Bloom w przedrukowanym w 2003

do prozy tużpowojennej, np. Leo Lipskiego, jak i narracji z lat 90. (m.in. Michała Głowińskiego), stał się przede wszystkim częścią pewnej terminologicznej mody i dzisiaj, bez większych strat, można zastąpić to określenie drobiazgowym opisem poszczególnych tekstów, w których granice spójności narracji przypominają poetykę fragmentu.

⁸ Por. J. MOMRO: *Pamięć protetyczna*. W: TENŻE: *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Warszawa 2014, s. 418–469.

⁹ A. SKRENDO: *Kanon i lektura*. W: *Kanon i obrzeża...*, s. 65–74.

¹⁰ B. SHALLCROSS: *Requiem dla kanonu? Szczególny przypadek kanonu transatlantyckiego*. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 278–294.

roku przez „Literaturę na Świecie” eseju *Podzwonne dla kanonu*¹¹. Możemy tam przeczytać, że kanon, a szczególnie tzw. Kanon Zachodni, to koncepcja o ściśle pragmatycznym charakterze. Jej zadaniem jest ułatwienie człowiekowi Zachodu poruszania się w zdominowanym przez niezliczone teksty literatury świecie i danie mu konkretnych wskazówek na temat tego, co powinien przeczytać obywatel społeczeństwa zachodniego, aby być tym obywatelem jeszcze bardziej (jeszcze mocniej). „Przeludnienie, Maltuzjański nadmiar – oto prawdziwy kontekst łąków kanonicznych”¹². Bloom dużo wyraźniej niż o pragmatyce kanonu pisze o jego wymiarze estetycznym. A dokładniej o tym, co oznacza odrzucanie tego wymiaru przez przeciwników kanonu, którzy najchętniej widzieliby w nim konstrukt polityczny lub ideologiczny. Autor zdaje się sugerować, że odrzucenie estetyki to jednocześnie forsowanie jej idei jako czegoś wypartego, i przekonuje, że kanon nie tylko nie osiadł na mieliźnie estetycznej, ale ma swoje wielkie centrum, którym pozostaje do dzisiaj dzieło Williama Szekspira. Na takim właśnie przekonaniu, że kanon nie tylko ustanawia centrum ideowe, lekturowe bądź polityczne, ale również jest konstruowany na podstawie jakiegoś kluczowego tekstu bądź idei, opiera się twierdzenie Harolda Blooma dotyczące ważności „Kanonu Zachodniego”. Spostrzeżenie, jakie Bloom sformułował na temat Szekspira, można do pewnego stopnia potraktować jako metaforę jego sposobu myślenia o kanonie jako układzie sił przyciągania i odpychania, a nawet – jako o układzie międzyplanetarnym.

Gorący sprzeciw, jaki wyraża wobec stanowiska Blooma Andrzej Skrendo, ma złożony charakter. Nas będzie interesowała obrona czynnika społecznego, przez który autor *Kanonu i lektury* rozumie zbiorowe decyzje mające wpływ na kształtowanie się konstelacji dzieł literackich, a nie – jak wolałby to widzieć Bloom – jednostkową wolę jakiegoś człowieka (nawet jeśli jest nim sam autor *Lęku przed wpływem*), narzucającego nam swoje „idiosynkratyczne poglądy”¹³. Jeżeli bowiem kanon Zagłady bądź występująca w tej roli wspomniana konstelacja autorów i utworów, w danym czasie społecznie użyteczna, ma jakikolwiek sens, to jest to przede wszystkim sens społeczny i pragmatyczny, uwarunkowany estetycznie, a po części także i politycznie.

W przypadku kanonu Zagłady szczególną rolę odgrywają pragmatyczność i doraźność, sprawiając, że musi to być układ elastyczny i podatny na rozluźnianie więzów. Chodzi w nim przecież o to, aby zarówno odpowiadać na takie precedensy, jak publikacja w 2000 roku *Sąsiadów* przez Jana Tomasza Grossa, jak i eksplicytnie wskazywać na związki biografii z Holocaustem w dziełach autorów, którzy wcześniej nie ujawniali roli Zagłady w swoim życiorysie, takich jak Michał Głowiński, Ewa Kuryluk czy Magdalena Tulli. Istotą kanonu, a szcze-

¹¹ H. BLOOM: *Podzwonne dla kanonu*. Przeł. M. SZUSTER. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 164–198.

¹² Tamże, s. 164.

¹³ A. SKRENDO: *Kanon i lektura...*, s. 70.

gólnie kanonu Zagłady, jest reakcja, a nie wiecznotrwałość. „Chybione – pisze Skrendo – wydają mi się esencjalistyczne próby obrony kanonu, które wychodzą z założenia, że jest on skarbnicą wartości niezmiennych i uniwersalnych – kanon musi się zmieniać i żądania różnych grup mniejszościowych kierowane wobec niego są uzasadnione”¹⁴.

Wiemy już, że kanon jako strukturę otwartą i ruchomą definiuje pięć czynników: polityczność, estetyczność, etyczność, władza i pragmatyczność. Do opisu kanonu Zagłady, co także już powiedzieliśmy, szczególnie przydatny okazuje się ostatni z nich. To właśnie pragmatyczność skłania tych, którzy w ogóle zastanawiają się nad konstelacją utworów zagładowych, do wyłonienia tylko tych narracji, które bezpośrednio dotyczą Holokaustu. Jak jednak zrekonstruować taki kanon i co decyduje o jego zawartości? Punktem wyjścia należałoby uczynić spostrzeżenie Moniki Adamczyk-Garbowskiej i jej roboczą definicję polskiego kanonu Zagłady. Jest on „dość sztywny, oporny na zmiany, co jest zrozumiałe, jeśli uwzględnimy, że jest to przede wszystkim kanon lektur szkolnych”¹⁵. Tworzą go utwory „Tadeusza Borowskiego, Zofii Nałkowskiej, Hanny Krall, Andrzeja Szczypiorskiego, z poetów – Czesława Miłosza i Władysława Broniewskiego”¹⁶. Nie jest to lista kompletna, lecz zaledwie fragment rozbudowanego indeksu autorów i tekstów, który dla lat 1947–1991 odtworzyła na podstawie podręczników i programów szkolnych Sylwia Karolak. Pojawiają się w nim między innymi: *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej, *Wielki Tydzień* Jerzego Andrzejewskiego, *Krata* Poli Gojawiczyńskiej, *Ślady* Ludwika Heringa, *Życie „na niby”* Zofii Łuczek, *Żydom polskim* i „*Ballady i romanse*” Władysława Broniewskiego, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, *Samson* i *Miasto niepokonane* Kazimierza Brandysa, *Niemcy* Leona Kruczkowskiego, *Campo di Fiori* Czesława Miłosza, opowiadania Tadeusza Borowskiego, *Dzieciństwo w pasiakach* Bogdana Bartnikowskiego, *Warkoczyk* Tadeusza Różewicza, *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego, *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego i *Pamiętnik* Janusza Korczaka. Gdybyśmy chcieli obie te listy połączyć, jednocześnie zachowując jakąś ciągłość i aktualność występujących na nich nazwisk, to w uwspółcześnionym kanonie literatury Zagłady należałoby zobaczyć: Tadeusza Borowskiego, Zofię Nałkowską, Tadeusza Różewicza, Czesława Miłosza, Wła-

¹⁴ Tamże, s. 69. O trwaniu jako jednym z trzech czynników kształtujących każdy kanon pisze Aleida Assmann: „Kanonu nie tworzy się w każdym pokoleniu w oparciu o panujące wówczas kryteria smaku; Kanon jest czymś, co się niejako zastaje i przerabia. Tak długo, jak istnieje kanon, a z nim kulturowy przed-wyбір ważnych tekstów, tak długo istnieje też przednormatywne znaczenie” (A. ASSMANN: *Wstęp do kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania*. Przeł. A. ARTWIŃSKA, K. RÓŻAŃSKA. Poznań 2015, s. 321–322).

¹⁵ M. ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Literatura wobec Zagłady w poszukiwaniu kanonu*. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 765.

¹⁶ Tamże, s. 764.

dysława Broniewskiego, Janusza Korczaka i Hannę Krall. Są to pisarze, którzy nie tylko pozostawili wybitne „próby świadectwa”, jak je za Janem Strzeleckim nazywa Sylwia Karolak¹⁷, ale również występują na listach lektur szkolnych po 1991 roku; ich twórczość prezentowana jest studentom polonistyki, najczęściej jednak w kontekstach akcydentalnie związanych z Zagładą i jej obrazami w literaturze. Niewielka część tej wspólnej listy – chodzi o poezję Miłosza i prozę Borowskiego – współtworzy kanon amerykański, czyli strukturę edukacyjno-rynkową o charakterze „otwartym, elastycznym, stosunkowo podatnym na nowinki”¹⁸.

Zmiana układu sił, jaką zamierzam pokazać na przykładzie literatury lat 90. i pierwszych lat XXI wieku, związana ze stabilizacją sytuacji opowiadania i ograniczeniem roli powieści na temat Zagłady, tworzy obszar refleksji, którą równie dobrze można by prowadzić z dala od rozważań na temat kanonu. Przyjmuję jednak, że w przypadku Holokaustu ta wielokrotnie wspomniana konstelacja jest czymś zupełnie innym niż trwałym spisem lektur, daje bowiem obraz sposobu, w jaki społeczeństwo myśli o Zagładzie, i obraz tego, z jakimi potrzebami wobec jej rozumienia w danej chwili występuje. Warto ów obraz nie tylko uzupełnić o refleksję na temat powieści i opowieści, ale też zasygnalizować, że zwiększona współcześnie potrzeba lektury mniejszych form narracyjnych, którą widać w publikacjach Idy Fink, Anki Grupińskiej, Mikołaja Grynberga, Romy Ligockiej czy Piotra Pazińskiego, oddziałuje na obraz literatury wcześniejszej. Poszukuje się w niej coraz częściej wybitnych opowiadań – Ludwika Heringa, Adolfa Rudnickiego, Stanisława Wygodzkiego – co powoduje, że należy się zastanowić nad opowiadaniem i opowieścią jako formami poznawczymi, które lepiej odpowiadają na rozmaite problemy współczesności niż powieść.

W literaturze lat 80. można zaobserwować nowe zjawisko – narrację o Zagładzie jako zbiorowej tęsknocie za światem sprzed wojny¹⁹. Podstawowym kłopotem jej twórców okazała się jednak sama Zagłada, a w zasadzie jej nienazywalność i niewyraźność. Obie te kategorie stały się dotkliwe właśnie dlatego, że rzutowano je na tło wspomnianego już świata nostalgii i wspomnień. Zagłada okazała się jego końcem i zarazem początkiem unieważniającego tę opowieść, nieprzewidywalnego i nieodtworzalnego języka. Jego użytkownikiem został najpierw „Żyd z wyboru”, później „Żyd sfingowany, wzniosły i niezbyt konkretny”, a na końcu „fantazmat Żyda”, który w drugiej dekadzie XXI wieku stał się odstrasającym

¹⁷ S. KAROLAK: *Doświadczenie Zagłady...*, s. 284–285.

¹⁸ M. ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Literatura wobec Zagłady w poszukiwaniu kanonu...*, s. 765.

¹⁹ Por. na ten temat: P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. W: *Ślady nieobecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 337–381; K. CHMIELEWSKA: *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 245–264; A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 313–363; B. KRUPA: *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 53–339.

*zombie*²⁰. We wszystkich tych ujęciach chodziło głównie o wskazanie, że wraz z Holocaustem nastąpiło zniszczenie świata żydowskiego w Polsce, a co za tym idzie, także innych niż nostalgiczne sposobów na pamięć o nim. Jediną możliwą formą reaktywacji tego świata okazała się elizyjna, peryfrastyczna bądź eliptyczna powieść o Zagładzie bez udziału Zagłady, z rozbudowaną refleksją na temat trudności wyrażenia wspomnianej już tęsknoty za minionym. Pisali o niej: Tadeusz Konwicki w *Bohini* (1986), Paweł Huelle w *Weiserze Dawidku* (1986), Andrzej Szczypiorski w *Początku* (1986), Piotr Szewc w *Zagładzie* (1987), Jarosław Marek Rymkiewicz w *Umschlagplatzu* (1988), Zyta Rudzka w *Mykwie* (1999), Marek Bieńczyk w *Tworach* (1999) oraz Magdalena Tulli w *Trybach* (2003) i *Skazie* (2006). Cechą wspólną wszystkich tych powieści stała się zbiorowa żałoba po zgładzonych Żydach. Jak przekonuje Przemysław Czapliński, nie towarzyszyła jej jednak żadna refleksja związana ze zróżnicowaniem, z rozróżnianiem bądź poróżnieniem zmarłych, którą można by traktować jako odpowiedź na politykę powojennego państwa komunistycznego, prowadzoną wobec projektu społecznej różnicy. Obojętny dla wymienionych prozaików okazał się również problem, o którym nie będzie się dało zapomnieć po publikacji *Sąsiadów* – polsko-żydowskich relacji podczas wojny²¹. „Stawaliśmy się beneficjentami wzniosłości – pisał Czapliński – której podłożem była nieobecność Żydów”²².

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku nastąpił radykalny odwrót od estetyki wzniosłości w kierunku przypominającego realizm, dość prostodusznego przedstawiania Zagłady. Zamiast powieści będącej krytyczną refleksją na temat języka posypały się narracje oparte na prezentacji historii, gdzieśgdzie przypominające tużpowojenny realizm, przerzedzony groteską, takie jak: *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta (2008), *Ziemia Nod* Radosława Kobierskiego (2010) czy *Cadyk i dziewczyna* Anny Boleckiej (2012). Każda z nich stanowiła inny rodzaj odzyskiwania pamięci o getcie: powieść Barta zdominowało myślenie rozliczeniowe o przywódcy łódzkiego getta Chaimie Rumkowskim; w powieści Kobierskiego chodziło o przedstawienie losów rodziny Żydów z Tarnowa, umieszczonych w miejscowym getcie; tematem głównym książki Boleckiej okazał się rzadko opowiadany epizod z dziejów getta w Warszawie, dotyczący Żydów katolików. Na początku XXI wieku pojawiła się więc powieść-synteza o niezaprzeczalnej wartości społecznej, która miała świadczyć o coraz lepszym rozumieniu przez Polaków historii Zagłady. Wartość historyczna tej prozy okazała się jednak dużo mniejsza niż zakładano, także w odniesieniu do jedynej dotąd polskiej powieści napisanej w formie politycznej metafory pogromu w Jedwabnem – *Łąki umarłych* Marcina Pilisa (2010).

²⁰ Przykładem tego typu przekształcenia jest powieść Igora Ostachowicza *Noc żywych Żydów*.

²¹ Cały ten akapit stanowi skrót szkicu Przemysława CZAPLIŃSKIEGO *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności...*, s. 337–381.

²² Tamże, s. 355.

Jakie są źródła tej nowej reprezentacji i z czego wynika jej szczególna konstrukcja? Zerwanie z tabu reprezentacji nastąpiło w powieści o Zagładzie dość późno, w okolicach 2010 roku, a zatem równo dziesięć lat po wydaniu *Sąsiadów*²³. Wprawdzie żaden z tekstów napisanych z inspiracji książką Grossa – może poza dramatem *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka – nie znalazł się w kanonie, jednak oddziaływanie *Sąsiadów* na styl myślenia i pisania o Zagładzie do dzisiaj jest ogromne²⁴. Jego istotę można sprowadzić do krótkiego jak slogan reklamowy stwierdzenia, że po Grossie niepodobna napisać drugich *Tworów*. Książka autora *Strachu* ujawniła (a raczej przypomniała) ogromny potencjał przemocy i okrucieństwa tkwiący w narracjach o Holokauście. Zakwestionowała równocześnie możliwość milczenia na jego temat, dającego się niekiedy opisać jako metonimia Zagłady²⁵. Czaplński, pisząc o paradygmacie *Sąsiadów*, zwracał przede wszystkim uwagę na rozmnożenie się ról i perspektyw powieściowych oraz wynikającą stąd zmianę pola narracyjnej gry. Jej bohaterami przestali być Polacy tęskniący za nieobecnymi Żydami. Nowymi bohaterami stali się Polacy – prześladowcy, pomocnicy i świadkowie. Drugą istotną konsekwencją zmiany paradygmatu okazał się powrót reprezentacji Zagłady.

Spśród rozmaitych przestrzeni Zagłady najczęściej opisywane w narracjach lat ostatnich bywa getto. W 2007 roku ukazała się powieść Joanny Rudniańskiej *Kotka Brygidy* (którą ze względu na rozmiary można by nazwać opowieścią bądź dużym opowiadaniem). Wprawdzie nie pada w niej ani razu słowo „Zagłada”²⁶, nie jest to jednak, jak powieści z poprzednich dekad, narracja o milczeniu na hi-

²³ Istotny wpływ na porzucenie tabu reprezentacji mogły mieć również wielkie (dosłownie), killkusetronicowe powieści o Zagładzie, które od 2008 r. zaczęły ukazywać się w Polsce: *Wieczory kaluki* Howarda Jacobsona (wyd. pol. 2008), *Łaskawe* Jonathana Littella (wyd. pol. 2008), *Sonnenschein* Daśy Drndić (wyd. pol. 2010) i *Biedni ludzie z miasta Łodzi* Steve’a Sem-Sandberga (wyd. pol. 2011).

²⁴ Pisał o nim m.in. Przemysław Czaplński, twierdząc, że „książka Grossa [...] ma charakter paradygmatyczny dla polskiego piśmiennictwa o Zagładzie, a moment jej publikacji oznacza wewnętrzną cezurę w literaturze najnowszej” (P. CZAPLIŃSKI: *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 158).

²⁵ Por. M. CUBER: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013, s. 104–116.

²⁶ Osłabienie historycznej wymowy książki zawdzięcza Rudniańska przyjętej konwencji literatury dla dzieci i młodzieży. Podkreśla ją zarówno wykonany pastelami rysunek na okładce, jak i rekomendacja Agnieszki Holland („Wydawałoby się, że to książka dla dzieci – ale nie, ona po prostu porusza struny jakiejś zapomnianej, dziecięcej wrażliwości” (J. RUDNIAŃSKA: *Kotka Brygidy*. Lasek 2007, czwarta strona okładki)). O problematyce powieści pisała szerzej Justyna KOWALSKA-LEDER. Por. TAŻ: *Literatura polska ostatniego dziesięciolecia wobec Zagłady – próby odpowiedzi na nowe wyzwania*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, T. 2: *Materiały*, s. 790–791. Por. także: S. BURYŁA: *Zapomniany autor opowiadań o Zagładzie*. W: *Adlojada. Biografia i świadectwo*. Red. J. BREJDAK, D. KACPRZAK, J. MADEJSKI, B.M. WOLSKA. Szczecin 2014, s. 48.

storyczne tematy. Zarówno opowieść o getcie warszawskim, które z perspektywy okna tramwaju ogląda kilkunastoletnia Helena, jak i o ratującym Żydów ojcu dziewczynki to efekt oddziaływania paradygmatu *Sąsiadów* na literaturę, którą ukształtował jeszcze jeden ważny czynnik, komplikujący ponowioną reprezentację – imponujący wręcz rozwój dyskursu historiograficznego i socjologicznego w Polsce w ostatnich kilkunastu latach²⁷. Przyczyniły się do tego między innymi publikacje: Barbary Engelking i Jacka Leociaka²⁸, Jana Grabowskiego²⁹, Dariusza Libionki³⁰, Marcina Zaremby³¹, Andrzeja Żbikowskiego³², Joanny Tokarskiej-Bakir³³, Piotra Foreckiego³⁴, Elżbiety Janickiej³⁵, Beaty Chomątowskiej³⁶ oraz Feliksa Tycha i Moniki Adamczyk-Garbowskiej³⁷. Tę i tak długą listę znacząco wydłużają polskie wydania dzieł Raula Hilberga, Daniela Jonaha Goldhagena, Saula Freidländera, Haralda Walzera czy Antony'ego Polonskiego.

Nie jest jasne, dlaczego tak rozległe, długotrwałe i bogate studia polskich historyków, którym towarzyszy rosnąca liczba tłumaczeń opracowań zagranicznych, mają ograniczony wpływ na reprezentację Zagłady w powieściach z drugiej dekady XXI wieku. Nikłe społecznie oddziaływanie takich narracji, jak *Ziemia Nod* Kobierskiego czy *Cadyk i dziewczyna* Boleckiej³⁸, warto położyć na jednej szali z prozą kryminalną Marcina Wrońskiego czy Zygmunta Miłoszewskiego, w której widać dużo lepiej odrobioną lekcję historii drugiej wojny światowej. Jej niewielką część stanowi Holokaust. Dla pisarzy takich jak autor *Ziarna prawdy*,

²⁷ Por. na ten temat dwa syntetyczne studia: B. KRUPA: *Historia krytyczna i jej „gabinet cieni”*. *Historiografia polska wobec Zagłady 2003–2013*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, T. 2: *Materiały*, s. 721–767; S. BURYŁA: *Najnowsze studia nad ludobójstwem. Wybrane zagadnienia*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, T. 2: *Materiały*, s. 954–984.

²⁸ B. ENGELKING, J. LEOCIAK: *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa 2013; B. ENGELKING: *Jest taki piękny słoneczny dzień. Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Warszawa 2011.

²⁹ J. GRABOWSKI: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011; *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady Żydów 1942–1945*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2011.

³⁰ *Klucze i kasa. O mieniu żydowskim w Polsce pod okupacją niemiecką i we wczesnych latach powojennych 1939–1950*. Red. J. GRABOWSKI, D. LIBIONKA. Warszawa 2014.

³¹ M. ZAREMBA: *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków 2012.

³² A. ŻBIKOWSKI: *U genezy Jedwabnego. Żydzi na Kresach Północno-Wschodnich II Rzeczypospolitej. Wrzesień 1939–lipiec 1941*. Warszawa 2006.

³³ J. TOKARSKA-BAKIR: *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej 1939–1946*. Wołowiec 2012.

³⁴ P. FORECKI: *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*. Poznań 2010.

³⁵ E. JANICKA: *Festung Warschau*. Warszawa 2011.

³⁶ B. CHOMĄTOWSKA: *Stacja Muranów*. Wołowiec 2012.

³⁷ *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*. Red. F. TYCH, M. ADAMCZYK-GARBOWSKA. Lublin 2012.

³⁸ Por. T. MIZERKIEWICZ: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013, s. 153–156.

urodzonych w latach 70. i później, przeszłość ma przede wszystkim charakter zapośredniczony we wspomnianych opracowaniach³⁹. Brak takiego zapośredniczenia bądź jego ograniczenie prowadzi do wniosku, od jakiego w zasadzie zaczęliśmy rozważania na temat Zagłady w latach 80. – o przeszłości nieprzedstawionej.

W podsumowaniu blisko trzydziestu lat rozwoju polskiej powieści o Holokauście powinno się uwzględnić rolę retoryki wzniosłości. Narracje powieściowe lat 80. i 90. pokazują bowiem Zagładę jako wzniosły obiekt ideologii niewyraźności, której następstwa są jednak zupełnie różne od tych w powieści postmodernistycznej. Elizje, elipsy, przemilczenia i asyndetony nie tyle mają wzmacniać wrażenie nieprzedstawialności Zagłady, ile powinny mówić o jej „nierzeczywistości” i, jak pisze Aleksandra Ubertowska, zwracać uwagę na związany z tym skandal etyczny⁴⁰. Antymimetyczna ewokacja niewyobraźalnego⁴¹, z jaką mamy do czynienia w *Zagładzie Szewca*, *Tworkach* Bieńczyka, a poniekąd także i w *Fabryce muchołapek* Barta oraz *Trybach* i *Skazie* Tulli, ma również swoje praktyczne konsekwencje. Ze świata przedstawionego znikają krew i wojna, a w ich miejscu pojawiają się metonimie bądź, jak to określa Berel Lang, historie obecne w sposób niewypowiedziany⁴². Czas w tych powieściach najczęściej staje się statyczny, chciałoby się nawet powiedzieć: „stojący” (wpływ na to ma przewaga czasu teraźniejszego). Dzieje się tak szczególnie wówczas, gdy do głosu dochodzi współczesny opowiadacz tych historii, który, jak w *Tworkach*, snuje opowieść „aż po jej nieprawdopodobny finał, ostateczne rozwiązanie, tak zwany szlus”⁴³. Bądź też, jak w wersji znanej z *Fabryki muchołapek*, pisze o tym, czego się dowiedział, piórem Żyda wywiezionego do Terezina⁴⁴, celebrując sam proces pisania. Ów czas teraźniejszy tworzy archipelagi komentarza do przeszłości daleko bardziej widocznej niż niewielkie wysepki współczesności. Obraz, jaki z nich widać, można by nazwać niepamięcią Zagłady. Holokaust pozostaje w nim

³⁹ Dobrym przykładem tego typu odtwarzania historii jest właśnie *Ziarno prawdy*. Miłoszewski nie poprzestał na rozmowach z miejscową ludnością i artykułach prasowych, ale sięgnął do prac Joanny Tokarskiej-Bakir, które stanowiły dla niego podstawowe źródło wiedzy o miejscowych legendach na temat stosunków polsko-żydowskich. Por. Z. MIŁOSZEWSKI: *Ziarno prawdy*. Warszawa 2011, s. 365.

⁴⁰ Korzystam w tym miejscu ze znakomitego komentarza Aleksandry Ubertowskiej do powieści Piotra Szewca *Zagłada, Zmierzchy i poranki* oraz *Bociany nad powiatem*. Por. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007, s. 262.

⁴¹ Por. J. PŁUCIENNIK: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000, s. 170.

⁴² „Dla autorów takich jak Aharon Appelfeld, Edmond Jabés, Jakov Lind czy Cynthia Ozick rola ludobójstwa w strukturze narracyjnej ich utworów jest raczej zakładana niż wypowiedziana. Wydarzenia historyczne są obecne we wrażeniu wywołanym ich nieobecnością, są one sugerowane jedynie pośrednio lub drogą aluzji” (B. LANG: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006, s. 148).

⁴³ M. BIEŃCZYK: *Tworki*. Warszawa 1999, s. 14.

⁴⁴ A. BART: *Fabryka muchołapek*. Warszawa 2008, s. 276.

cieniem (w planie motywów), niewypowiedzeniem i milczeniem (w planie decyzji), a także aluzją, elizją, elipsą i metonimią (w planie retoryki). Bezkręś czasu teraźniejszego, stanowiącego w wielu fabułach jedynie przestrzeń potrzebną do komentowania przeszłości bądź komunikowania się z nią, naprzemiennie „biegnący” z „właściwym” duktem powieści, w istocie staje się miejscem, z którego niewiele już widać. Szczelnie otoczone swoimi pragnieniami Ja, ulegając bodźcom przytłaczającym „percepcyjnie, wyobrazeniowo bądź emocjonalnie”⁴⁵, doznaje „zmysłowego ożywienia (intensyfikacji) spostrzeganej rzeczywistości”⁴⁶, co sprawia, że często te właśnie emocje są dla niego ważniejsze niż to, co spoza nich widać⁴⁷. Dlatego wiele powieści napisanych w ósmej i dziewiątej dekadzie XX wieku sprawia wrażenie rozpadającej się i w gruncie rzeczy niemożliwej do opowiedzenia historii, która w punkcie wyjścia przyjmuje założenie, że TEGO zrozumieć się nie da (czynią tak Paweł Huelle w *Weiserze Dawidku* i Magdalena Tulli w *Trybach* oraz *Skazie*). Optymalną reakcją literatury na trudności w opowiadaniu stał się więc postmodernizm, język, jak to wynika ze stanowiska niektórych krytyków, stworzony wprost do komunikowania narracyjnej klęski, która przytrafiła się literaturze gdzieś pomiędzy tęsknotą za przeszłością a demontażem awangardy⁴⁸.

Ślady takiego myślenia znaleźć można w niektórych wykazach lektur akademickich, tworzących szczególnie rodzaj kanonu polskiej literatury najnowszej⁴⁹. Na jego osobliwość, oprócz niewielkiego zasięgu, ograniczonego do miejsca,

⁴⁵ J. PŁUCIENNIK: *Retoryka wzniosłości...*, s. 162.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Szczególnym przypadkiem tego typu oddziaływania warstwy współczesnej powieści na warstwę retrospektywną wydaje się *Fabryka mucholapek* Barta.

⁴⁸ Por. P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 9–22.

⁴⁹ Opieram się przede wszystkim na spisie lektur i zagadnień egzaminacyjnych do przedmiotu „literatura najnowsza” przeznaczonego dla studentów ostatniego roku studiów magisterskich uzupełniających śląskiej filologii polskiej. Dla porównania studentom polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego proponuje się: *Piaskową Górę* Joanny Bator, *Weisera Dawidka* Pawła Huellego (powieść ta na polonistyce śląskiej objęta jest programem nauczania do historii literatury polskiej po 1918 roku) oraz *W czerwieni*, *Tryby* bądź *Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli i *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff. Z kolei słuchacze kursu z literatury najnowszej prowadzonego na Uniwersytecie Jagiellońskim mają obowiązek przeczytać wymienione powieści Tulli oraz *Tworci* Bieńczyka. Natomiast w ramach lektury uzupełniającej mogą się zapoznać z: *Fabryką mucholapek* Barta, *Piaskową Górę* Bator, *Doliną Radości* Chwina, *Czarnymi sezonami* Głowińskiego, *Memorbuchem* Henryka Grynberga, reportażami Hanny Krall opublikowanymi w zbiorach z lat 90. i na początku XXI wieku, *Frascati* Ewy Kuryluk, ze *Zmierzchami i porankami* Piotra Szewca oraz z *Prawiekiem i innymi czasami* Olgi Tokarczuk. Na temat sposobów analizy kanonu akademickiego por. J. BACHÓRZ: *O uniwersyteckim kanonie lektur polonistycznych*. W: *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd polonistów, Kraków, 22–25 września 2004*. T. 2. Red. M. CZERMIŃSKA, S. GAJDA, K. KŁOSIŃSKI i in. Kraków 2005, s. 136–153.

w którym taki spis przyjęto, i podatności na zmiany, teoretycznie możliwe w każdym semestrze, składa się również i to, co można by nazwać jego własnym zaprzeczeniem, czyli brak tego typu modyfikacji, odpowiedzialny za nieaktualność konstelacji, które zamiast ukazywać rzeczywistą złożoność obrazu literatury, pokazują jej postać zaprzeszlą i uproszczoną. Na jednej z takich list, przeznaczonej dla polonistów starszych roczników, widnieje kilka powieści, które tworzą postmodernistyczny kanon literacki lat 90. XX wieku i pierwszych dekad XXI stulecia. Są to: *Tworki* Marka Bieńczyka, *Skaza* Magdaleny Tulli oraz zbiór opowiadań Mariusza Sieniewicza *Żydówkę nie obsługujemy*, związany nie z tematem Zagłady, lecz z problemem żydostwa jako piętna. Uzupełnienie tych książek stanowią – w myśl założeń autorów programu – *Esther* Stefana Chwina, *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta oraz *Tryby i Włoskie szpilki* Magdaleny Tulli. Wypada dodać, że spis lektur i zagadnień kończy się na 2014 roku, z którego pochodzą powieść Michała Witkowskiego *Zbrodniarz i dziewczyna* oraz tom opowiadań Sylwii Chutnik *W krainie czarów* (są to narracje niepostmodernistyczne). Autorzy programu łączą większość wymienionych utworów z zagadnieniem problemu niewyraźności w prozie postmodernistycznej i jedynie niektóre szczegółowe opracowania, zaproponowane do tego tematu, informują, że chodzi w nim także o Zagładę⁵⁰.

Pominąwszy oczywisty fakt, że najnowsze reprezentacje Zagłady tworzą inny obraz od postmodernistycznej niewyraźności (jedną z jego ważniejszych odśłon jest chociażby popkultura, której w tym spisie brakuje), należy zauważyć, że wiele z nich to nie tylko powieści, lecz również opowiadania. Tej reguły omawiany projekt zajęć z literatury najnowszej nie odnotowuje. Brakuje w nim nie tylko *Czarnych sezonów* Michała Głowińskiego czy *Osmalonych* Irit Amiel, ale też opowiadań Idy Fink, reportaży Hanny Krall czy powieści Henryka Grynberga. A zatem krótszych form narracyjnych, które tworzyłyby napięcie między powieścią i próbą syntezy świata ogarniętego Zagładą, nawet jeżeli jest to fragmentaryczna i niemożliwa w gruncie rzeczy parodia myślenia syntetycznego w ujęciu postmodernistów, a opowiadaniem, które tego typu syntezą już nie jest, ponieważ „podstawowym kośćcem powieści jest pamięć szczegółu, ale szczegóły te nie składają się w żadną opowieść”⁵¹.

Konstelacja najnowszych narracji o Zagładzie, uwzględniająca zarówno czynniki pragmatyczne i społeczne, o których była mowa wcześniej, jak i czynnik estetyczny oraz wynikającą stąd artystyczną oryginalność, a nieraz i wybitność wielu tekstów, to przede wszystkim konstelacja opowiadań. W literaturze najnowszej, podobnie jak tuż po wojnie, wciąż aktualne pozostaje przekonanie o wyjątkowej roli opowiadania jako artykulacji doświadczeń związanych z Za-

⁵⁰ Jest to tak naprawdę tylko jedno opracowanie Arkadiusza MORAWCA dotyczące *Tworków* Bieńczyka (TENŻE: *Holokaust i postmodernizm. O „Tworkach” Marka Bieńczyka*. „Ruch Literacki” 2005, nr 2).

⁵¹ P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności...*, s. 357.

gładą. Czas pokazał, że jest to również forma narracyjna idealnie dopasowana do opowieści, której autorami są przedstawiciele późniejszych pokoleń, tacy jak urodzony w 1966 roku Mikołaj Grynberg, autor zbioru rozmów *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, czy Piotr Paziński (rocznik 1973), który w 2013 roku opublikował *Ptasie ulice*.

We wstępie do pracy zbiorowej z 2005 roku Michał Głowiński postawił pytanie o to, dlaczego opowiadanie okazało się gatunkiem koronnym w literaturze Zagłady. Odpowiedź, jakiej udzielił, pozostaje w mocy także w odniesieniu do najnowszych narracji o Zagładzie:

[Opowiadanie – M.T.] stosunkowo łatwo przekazywało konkretne treści, ale też dopuszczało do głosu podmiot opowiadający o doświadczeniach, których nigdy przedtem na świecie jeszcze nie było. Pozwalało usłyszeć drżący głos kogoś, kto miał je za sobą. Pierwsza osoba, będąca w tym gatunku zjawiskiem samo przez się zrozumiałym, niewymagającym motywacji, niejako naturalnym, stanowiła walor szczególny. Tak jak w formie dokumentarnej pozwalała słyszeć głos tego, który mówi o swych strasznych przypadkach, pozwalała konsekwentnie zachować jego perspektywę we wszystkim, co składało się na narrację⁵².

Powieści takie jak *Tworki* czy *Zagłada* podtrzymywały iluzję, że wspominając przeszłość, można osiągnąć efekt pełni oglądanej z pewnego dystansu. Jego zamarkowaniu służyły odautorskie komentarze, w których zaznaczała się dwoistość świata przedstawionego, z jednej strony należącego do przeszłości, ale z drugiej strony, naszej, współczesnej, wychylającego się poza nią, w przyszłość. Ów efekt pełni można byłoby nazwać pragnieniem syntezy. Nie pojawia się ono w opowiadaniu, które ma charakter przypominania. „[...] wspominając, nadajemy przeszłości formę narracyjną, przypominając zaś sobie coś lub kogoś, odwołujemy się do historii dopiero wtedy, gdy napotykamy [...] opór, wynikający z braku istotnego dla utworzenia spójnej całości elementu”⁵³. Opór pamięci jako fundament konstrukcji opowiadania pojawia się między innymi w *Ułamkach z getta* Michała Głowińskiego⁵⁴. Świadczą o tym sformułowania w rodzaju: „nie rozumiem, nie jestem w stanie jej [przeźreni okolonej murami – M.T.] ogarnąć”; „usiłuję ją sobie przypomnieć taką, jaką postrzegałem w czasie, gdy byłem w niej zamknięty”; „Zastanawiam się, co pozostało w mojej pamięci z gettowych ulic”; „Nie wiem, dlaczego ta właśnie scena zapadła w moją pamięć tak silnie”; „Być może na tę scenę nakłada się inna, z innego dnia i z innego

⁵² M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?...*, s. 11.

⁵³ J. KORDYS: *Pamięć i opowiadanie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. B. OWCZAREK, Z. MITOSEK, W. GRAJEWSKI. Kraków 2001, s. 133.

⁵⁴ Por. M. GŁOWIŃSKI: *Czarne sezony*. Kraków 2002, s. 9–24.

miejsca...”. Głowiński, bardzo wyraźnie naruszając spoiwość wspomnienia, którą niektórzy porównywali do układania słownika Zagłady⁵⁵, „konstruuje [...] swój własny model opowieści, który w wielu miejscach sprzeciwia się regułom tradycyjnej narracji, model pełen »miejsc pustych«, domysłów, przemilczeń, historii hipotetycznych”⁵⁶. Autor *Czarnych sezonów* nazywa je „zapisem doświadczenia”, wynikającym z „błysków pamięci, która nie obejmuje całości wydarzeń, nie ogarnia wszystkiego”⁵⁷, ale jednocześnie wytwarza opowiadanie na temat pamięci i Zagłady. W przeciwieństwie do powieści, uwikłanej w dialektykę między pamięcią i zapomnieniem, opowiadanie podąża własnym duktem dużo dalej, poza nieprzedstawialne i niewyraźne, ku czemuś tak bardzo zrośniętemu z życiem jak narracja. W przeciwieństwie do Szewca czy Bieńczyka Głowiński nie podtrzymuje wrażenia, że można ją zamienić w „piękne opowiadanie o Auschwitz”⁵⁸ bądź w jakiegokolwiek długie opowiadanie, które niczym potok wspomnień wypływałoby w wyniku oddziaływania jakiegoś bodźca czy zapadającego w wyobraźnię słowa. „Opowiadanie jest stałym bytu cieniem, jego koniecznym składnikiem, a może nawet – w jakimś sensie – samym życiem, skoro nie można go umieścić poza jego obszarami, wyrzucić w czeluście, znajdujące się z dala od jego granic. Opowiadam, więc jestem”⁵⁹ – przyznaje narrator *Opowiadania i oczywistości*. Nazwanie opowiadania „stałym bytu cieniem” prowadzi do kilku wniosków. O jednym z nich mówi narrator: opowiadanie to część życia. Ale część, jak cień, mniej trwała, zbudowana z innej substancji, z której nie zawsze wznosi się biografie, lecz czasem – jak cień – także się kładzie (niszczy, uśmierca). Cień jako barokowa metafora wanitatywna oznacza również odbicie. Nazywa się je smugą (cienia), ponieważ nie jest ono jednak ani wierne, ani tak jak rzeczywistość wyraźne. Metafora Głowińskiego, sformułowana w stylu poezji metafizycznej, ma charakter reguły porządkującej i fundamentalnej. Opowiadanie nie może istnieć bez życia, tak jak cień nie istnieje bez obiektu, który go wytwarza. Awers, jakim zdaje się jednak cień-opowiadanie w stosunku do życia-obiektu, musi oznaczać jeszcze coś innego – cień osłania bądź zaciemnia światło. Czyni to również opowiadanie, które dzięki swojej konstrukcji może przekształcić życie w zupełnie inną materię od tej, która je powołała. Dwoista natura opowiadania sprawia wrażenie lekkiego jak cień, wręcz niematerialnego paradoksu (co łączy ją z niektórymi sformułowaniami Sępa), dotyka jednak spraw wagi najcięższej, takich jak Zagłada. Uwagi Michała

⁵⁵ A. UBERTOWSKA: *Shoah i literatura na „obrzeżach mowy”. O prozie Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka*. W: *Pamięć Shoah...*, s. 817.

⁵⁶ Tamże, s. 815.

⁵⁷ M. GŁOWIŃSKI: *Czarne sezony...*, s. 7.

⁵⁸ Ta bardzo niedokładna parafraza słów Jean-François Lyotarda wzięła się z jego wypowiedzi: „Do uczynienia ze śmierci »Auschwitz« »pięknej śmierci« dojdziemy jedynie środkami retorycznymi” (J.-F. LYOTARD: *Poróżnienie*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków 2010, s. 129).

⁵⁹ M. GŁOWIŃSKI: *Historia jednej topoli i inne opowieści*. Kraków 2003, s. 243–244.

Głowińskiego z epilogu *Historii jednej topoli...*⁶⁰ rozszerzają i tak już długą listę zalet opowiadania o lotność i przygodność⁶¹, dzięki którym Zagłada otrzymuje reprezentację w postaci wydarzeń-błyskawic (o prędkiej i ogromnej sile rażenia) nieukładających się w żadną całość, ponieważ została ona wcześniej zniszczona.

W posłowie do *Osmalonych* Głowiński, pisząc o zwięzłości, oszczędności i powściągliwości tych opowiadań, wymienił jeszcze jedną ich cechę, która koliduje z obrazem wzniosłości, wyłaniającym się z niektórych powieści o Zagładzie: „kiedy mowa o tej zbrodni, która zanim się dokonała, wydawała się nieprawdopodobna, po [patos – M.T.] sięgać nie trzeba, bo temat ten żadnej sztucznej wzniosłości nie potrzebuje, a może nawet więcej – po prostu jej nie znosi”⁶². Szczególnym przykładem zastosowania tej reguły jest *Kartka z pamiętnika*. W pozornie prostej formie dwuipółstronicowej noweli Amiel przedstawiła swoje wspomnienie wyjścia z częstochowskiego getta u schyłku września 1942 roku. Bohaterka-narratorka pamięta zarówno związane z tym szczegóły, jak i ich następstwo w czasie: swoje ubranie, skórkę chleba, którą otrzymała od mamy, pełzanie na brzuchu za ojcem, walenie w bramę szpitala pięściami i wyciągnięte jak do pływania ręce – w takiej pozycji jako jedenastoletnia dziewczynka przedostała się przez szczelinę w murze na „aryjską stronę”. Tekst ma formę wspomnień: snując je, bohaterka nie napotyka ograniczeń pamięci, tworzy raczej płynną, choć krótką opowieść, zakończoną podsumowaniem: „Miałam wtedy jedenaście lat i od tej chwili nie czuję się w życiu jak w domu”⁶³. Zdanie: „Masz jedenaście lat i od tej chwili jesteś już kimś innym”⁶⁴, brzmi wprawdzie jak jego rewers, jest jednak, rozszerzoną o możliwości narracyjne języka świadectwa, historią tego samego ocalenia, spisaną przez Irit Amiel kilkanaście lat później w autobiografii *Życie – tytuł tymczasowy*. Powściągliwe i sprawozdawcze wspomnienie ustępuje miejsca dużo bardziej afektywnej narracji drugoosobowej. Jej bohaterką jest już nie tylko jedenastoletnia dziewczynka wykreowana przez osiemdziesięcioletnią kobietę; w zdaniach takich jak to: „Tatusz podnosi cię, każe wyciągnąć ręce jak do pływania i wsunąć je razem z głową w tę dziurę, ale jest za wąska i trzeba szybko zdjąć płaszczyk i znów wsunąć głowę i ręce”⁶⁵, projektuje się bardzo dotkliwy styl odbioru. Wciągają one bowiem w swój świat także czytelnika, wnosząc zarazem zupełnie nową jakość do literatury Zagłady⁶⁶.

⁶⁰ Na niezwykłą wartość tego opowiadania pierwsza zwróciła uwagę Aleksandra UBERTOWSKA. Por. TAŻ: *Shoah i literatura...*, s. 814–815.

⁶¹ Por. I. CALVINO: *Wykłady amerykańskie*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2009.

⁶² M. GŁOWIŃSKI: *Posłowie*. W: I. AMIEL: *Osmaleni*. Warszawa 2010, s. 103–104.

⁶³ I. AMIEL: *Osmaleni...*, s. 9.

⁶⁴ I. AMIEL: *Życie – tytuł tymczasowy*. Warszawa 2014, s. 70.

⁶⁵ Tamże, s. 69.

⁶⁶ Przypadek wspomnień Amiel, w całości napisanych w drugiej osobie, komplikuje związek pierwszej osoby liczby pojedynczej z literaturą świadectwa.

W opowiadaniach Tulli, Kłos i Chutnik Holocaust z tworzywa pamięci staje się backgroundem. Nie jest to jednak tło nieobecne w narracyjnym horyzoncie. Umiejscowiona na drugim planie Zagłada pozostaje czymś, co można by nazwać ogniskową opowieści bądź, bardziej metaforycznie, „długim cieniem”⁶⁷. W opublikowanych w odstępie dwu lat zbiorach *Włoskie szpilki* (2011) oraz *Szum* (2013) przeważają metonimie i metafory Holocaustu: „Tajemnicą mojej matki była szkoła, przez którą przeszły [razem z siostrą – M.T.]”⁶⁸; „Ale oprócz przymusu były też zasady, których nauczono ją przed wojną. Jakimś cudem przetrwały, widocznie były niepalne”⁶⁹. Demontaż ezopowego języka, w którym córka mówi o pobycie matki w getcie i obozie, zachodzi dopiero na samym końcu ostatniej z książek. Podczas pierwszych kilkudziesięciu godzin, które w łódzkim mieszkaniu, pełnym różnych ludzi, spędziła, na przemian krzycząc i śpiąc, matka bohaterki, rozstrzyga się kształt całej późniejszej literatury Magdaleny Tulli. Jeszcze wtedy matka jest rozgorączkowaną byłą więźniarką „tego najgorszego obozu”⁷⁰, która „przez pół Europy dobrnęła do przechodniego pokoju”⁷¹, mówi więc „nieprzytomnie, z przymkniętymi oczami, urywając słowa, o zdarzeniach, o których inni pragnęli zapomnieć”⁷². Jest żywą raną. Relację o tym bohaterka otrzymuje przypadkowo, przez telefon od znajomego z Ameryki, który uaktywnia w rozmowie zupełnie inny wizerunek na co dzień zimnej i mało mównej kobiety. Narracja poddaje go licznym przekształceniom. Wprawdzie Tulli wystawia świadectwo, ale dotyczy ono nie „krzyku, bełkotu, nie-mowy”⁷³, które znajdują się na samym dnie opowieści, ale jego przedstawienia przez świadka – zaznaczmy, że w zasadzie niemożliwego do odtworzenia – a później tego, co zdołało się jeszcze zmaterializować w prowadzonej wiele lat później rozmowie. Tulli pokazuje przerażający język ocalonej w zastygłej formie doskonale wyszlifowanych zdań. Udaje się jej uchwycić moment krytyczny związanego z tym wydarzenia, nagłą i nieodwracalną przemianę „nie-mowy” w „wyższość milczenia, w zwycięską siłę chłodu”⁷⁴. I chociaż możemy zaprzeczać nagłości tej zmiany, w pamięci narratorki właśnie w taki sposób się ona zapisała – w łódzkim mieszkaniu w 1945 roku słychać było te wszystkie afekty, z których później pozostały tylko metonimie i metafory.

W *Murano* Sylwii Chutnik to, co nazwaliśmy w odniesieniu do prozy Irit Amiel rozszerzeniem pola świadectwa, staje się materiałem narracji o Zagładzie zapośredniczonej w wyobraźni: „Wymyślając historie, uzależnieni jesteśmy bo-

⁶⁷ W nawiązaniu do tytułu pracy Feliksa Tycha *Długi cień Zagłady*.

⁶⁸ M. TULLI: *Szum*. Kraków 2014, s. 10.

⁶⁹ M. TULLI: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011, s. 25.

⁷⁰ M. TULLI: *Szum...*, s. 187.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

⁷³ P. CZAPLIŃSKI: *Zagłada jako wyzwanie...*, s. 12.

⁷⁴ M. TULLI: *Szum...*, s. 188.

wiem od natrętnych myśli o czymś, czego nigdy nie widzieliśmy, czego nigdy nie przeżyliśmy”⁷⁵, czytamy na początku opowiadania. Końcówka jest zupełnie inna: „Opowiadając, uzależniona jesteś od natrętnych myśli o czymś, czego nigdy nie widziałas, czego nigdy nie przeżyłaś, ale przecież, gdyby tylko małe osunięcie w czasoprzestrzeni, to gniłabyś zasypana w piwnicy jak starucha, jak suchar”⁷⁶. Opowiadanie jako cień bytu obejmuje więc przypominanie sobie i wspomnianie doświadczeń, a gdy ich brakuje, staje się wyobrażeniem przeszłego świata. Narracja drugoosobowa pełni funkcję pomostu między biegunami tych bardzo odległych możliwości, robiąc miejsce także temu, który nigdy nie uczestniczył w opowiadanej historii, ale chciałby jej możliwie najlepiej i najbardziej empatycznie wysłuchać.

Centralnym punktem opowiadań Tulli, Chutnik i Kłos pozostaje zatem przedstawienie sytuacji, w jakiej opowiada ocalony. Może to być – jak w *Posen* – pani Ania, „potwór z Auschwitz”⁷⁷, która sypia w jednym pokoju z lodówką i telewizorem, albo „starucha-suchar” z *Murano*, z uciechą mówiąca o tragediach wojennych żydowskich sąsiadów, które stają się coraz bardziej groteskowe z powodu braku zainteresowania nimi najmłodszego pokolenia. Dopełnieniem opowiadania jako reprezentacji Zagłady okazuje się w najnowszych narracjach głos kogoś takiego jak wolontariuszka z *Gier w Birkenau* czy *Posen*, która oprócz dobrej orientacji w dyskursie historiograficznym może o sobie powiedzieć: „Mam z Żydami po drodze”⁷⁸.

Napięcie między powieścią i opowieścią, które zdynamizowało w ostatnich latach życie narracji o Zagładzie, pozwala zobaczyć jeszcze jedną społeczną tęsknotę – za realistyczną i niezapośredniczoną popkulturową fabułą. Jej medium – jest to przypadek *Esesmana i Żydówki* Justyny Wydry⁷⁹ – to zwykle duża, syntetyczna opowieść, nieuwzględniająca prezentacji wiedzy zapośredniczonej. Opowiadanie zachowuje charakter relacji i warsztatową niegotowość, która imituje literaturę dokumentu osobistego i jednocześnie limituje wrażenie fikcji. Najważniejsza jego cecha, będąca uzasadnieniem przewagi opowiadań w kanonie, wynika jednak z tego, że to właśnie ten gatunek literacki tworzy wspólnotę komunikacyjną dla trzech pokoleń rozmawiających o Zagładzie (widać ją także w omówionych tu opowieściach). W trzecim pokoleniu taka wspólnota wygaśnie.

⁷⁵ S. CHUTNIK: *W krainie czarów*. Kraków 2014, s. 179.

⁷⁶ Tamże, s. 210.

⁷⁷ A. KŁOS: *Gry w Birkenau*. Wrocław 2015, s. 57.

⁷⁸ Tamże, s. 72.

⁷⁹ J. WYDRA: *Esesman i Żydówka. Wojna i miłość*. Poznań 2015.

Bibliografia

- ADAMCZYK-GARBOWSKA M.: *Literatura wobec Zagłady w poszukiwaniu kanonu*. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 761–769.
- AMIEL I.: *Osmaleni*. Warszawa 2010.
- AMIEL I.: *Życie – tytuł tymczasowy*. Warszawa 2014.
- ASSMANN A.: *Wstęp do kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania*. Przeł. A. ARTWIŃSKA, K. RÓŻAŃSKA. Poznań 2015.
- BACHÓRZ J.: *O uniwersyteckim kanonie lektur polonistycznych*. W: *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd polonistów Kraków, 22–25 września 2004*. T. 2. Red. M. CZERMIŃSKA, S. GAJDA, K. KŁOSIŃSKI i in. Kraków 2005, s. 136–153.
- BART A.: *Fabryka muchołapek*. Warszawa 2008.
- BIEŃCZYK M.: *Tworki*. Warszawa 1999.
- BLOOM H.: *Podzwonne dla kanonu*. Przeł. M. SZUSTER. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 164–198.
- BURYŁA S.: *Najnowsze studia nad ludobójstwem. Wybrane zagadnienia. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”* 2014, nr 10, T. 2: *Materiały*, s. 954–984.
- BURYŁA S.: *Zapomniany autor opowiadań o Zagładzie*. W: *Adlojada. Biografia i świadectwo*. Red. J. BREJDAK, D. KACPRZAK, J. MADEJSKI, B.M. WOLSKA. Szczecin 2014, s. 37–51.
- CALVINO I.: *Wykłady amerykańskie*. Przeł. A. WASILEWSKA. Warszawa 2009.
- CHMIELEWSKA K.: *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 245–264.
- CHUTNIK S.: *W krainie czarów*. Kraków 2014.
- CUBER M.: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013.
- CZAPLIŃSKI P.: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009.
- CZAPLIŃSKI P.: *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*. W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 155–181.
- CZAPLIŃSKI P.: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. W: *Ślady nieobecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 337–381.
- FAMULSKA-CIESIELSKA K., ŻUREK S.J.: *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*. Kraków–Budapeszt 2012.
- GŁOWIŃSKI M.: *Czarne sezony*. Kraków 2002.
- GŁOWIŃSKI M.: *Historia jednej topoli i inne opowieści*. Kraków 2003.
- GŁOWIŃSKI M.: *Posłowie*. W: I. AMIEL: *Osmaleni*. Warszawa 2010, s. 103–109.
- GŁOWIŃSKI M.: *Trzy medaliony Ludwika Heringa*. W: M. GŁOWIŃSKI: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*. Warszawa 2014.
- GŁOWIŃSKI M.: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 7–20.
- Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIÓW, T. CZERSKA. Kraków 2005.

- KAROLAK S.: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014.
- KŁOS A.: *Gry w Birkenau*. Wrocław 2015.
- KORDYS J.: *Pamięć i opowiadanie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. B. OWCZAREK, Z. MITOSEK, W. GRAJEWSKI. Kraków 2001, s. 127–173.
- KOWALSKA-LEDER J.: *Literatura polska ostatniego dziesięciolecia wobec Zagłady – próby odpowiedzi na nowe wyzwania*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, T. 2: *Materiały*, s. 768–802.
- KRUPA B.: *Historia krytyczna i jej „gabinet cieni”*. *Historiografia polska wobec Zagłady 2003–2013*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, nr 10, T. 2: *Materiały*, s. 721–767.
- KRUPA B.: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013.
- KURKIEWICZ J.: *Punkty pamięci*. Dostępne w Internecie: <http://www2.tygodnik.com.pl/ksiazki/24/ksiazki03.php>.
- LANG B.: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006.
- LYOTARD J.-F.: *Poróżnienie*. Przeł. B. BANASIAK. Kraków 2010.
- MIŁOSZEWSKI Z.: *Ziarno prawdy*. Warszawa 2011.
- MIZERKIEWICZ T.: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013.
- MOMRO J.: *Pamięć protetyczna*. W: J. MOMRO: *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Warszawa 2014.
- MORAWIEC A.: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- PŁUCIENNIK J.: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.
- ROSENFELD A.H.: *Kres Holocaustu*. Przeł. A. CZEKALSKA, A. KUCZKIEWICZ-FRAŚ. Kraków 2013.
- RUDNIAŃSKA J.: *Kotka Brygidy*. Lasek 2007.
- SHALLCROSS B.: *Requiem dla kanonu? Szczególny przypadek kanonu transatlantyckiego*. „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- TULLI M.: *Szum*. Kraków 2014.
- TULLI M.: *Włoskie szpilki*. Warszawa 2011.
- UBERTOWSKA A.: *Shoah i literatura na „obrzeżach mowy”*. O prozie Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. MAJEWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Łódź 2009, s. 811–820.
- UBERTOWSKA A.: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007.
- WYDRA J.: *Esesman i Żydówka. Wojna i miłość*. Poznań 2015.

Marta Tomczok

“Narration is the persistent shadow of existence”

Some remarks about the canon of the Shoah in the most recent literary works

Summary

On the basis of abundant short-story and novelistic material the author presents the formation of the contemporary canon of the Shoah. According to Marta Tomczok, the domination of the short story over the novelistic form constitutes a result of the dialogue of generations and its influence upon the narrative situation of the prose by Agnieszka Kłós, Sylwia Chutnik or Magdalena Tulli. And in a deeper sense, which is discernible in *Czarne sezony* by Michał Głowiński, it involves a departure from the fictionalisation of the Shoah in favour of an autobiographical and memoir reflection. The author perceives the causes of such a state of affairs in the influence of *Sąsiedzi* by Jan Tomasz Gross upon Polish literature after 2000, and the rhetoric of cruelty, which is more and more discernible in it, as well as in the separation of the historiographical and the narrative discourses, which according to the author, influence each other in the case of the contemporary narrations about the Shoah, above all in the sphere of the popular novel.

Key words: canon, narration, Holocaust, story, novel