

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LX

Kraków, lipiec–sierpień 2019

Zeszyt 4 (355)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602
DOI 10.24425/rl.2019.130053

NACHLEBEN A TOPIKA ZAGŁADY

MARTA TOMCZOK*

www.orcid.org/0000-0001-9512-007X

TEORIA SPADAJĄCEJ PIŁECZKI

Niektóre zabawki interaktywne dla dzieci przypominają okrężny tunel prowadzący z góry na dół. Po wrzuceniu do niego piłeczki niemowlę obserwuje jej drogę przez kolejne piętra konstrukcji i wylot z któregoś z usytuowanych na dole otworów. Zwykle towarzyszą temu radosne dźwięki, wydobywające się z zabawki, i gra światła. Topika Zagłady w pewnym sensie przypomina taki tunel. Odczytywanie i rozumienie jej elementów to ruch kołowo-piętrowy, a zatem długa podróż piłeczki przez nieznaną, zaczynającą się od góry, a nie od dołu. Kolejne poziomy zabawki oznaczają poszczególne etapy kulturowego (a więc nie tylko historycznego) rozumienia Zagłady, nawarstwiająca się i nachodzące na siebie w wyniku różnych politycznych i społecznych procesów. Ważne jest, że za pomocą topiki nie obejmuje się ich w całości, ale piętro po piętrze, bez potrzeby zrozumienia źródła określonego wyobrażenia. W przeciwieństwie do dziecka, które wrzucając piłeczkę do leja, oczekuje, że zobaczy ją na dole i złapie, jako odbiorcy topiki Zagłady przede wszystkim obserwujemy jej drogę, więc sytuację, w jakiej spada niżej, i niżej, i w wirującym ruchu oddala się od nas coraz bardziej.

* Marta Tomczok – dr hab., Uniwersytet Śląski w Katowicach.

W ten sposób oddać można pracę skojarzenia, którą trzeba wykonać, dekodując topikę Zagłady. W innym miejscu nazwałam ją za Rolandem Barthesem *déjà lu*, czyli „przeczytanym wcześniej, nie wiadomo gdzie i u kogo”¹. Skojarzeniowość i procesualność należą również do najważniejszych różnic między topiką a motywami i tematami Zagłady, czyli terminami, po które niektórzy badacze narracji o Zagładzie sięgają niekonsekwentnie bądź równocześnie. W odróżnieniu od motywu, który definiowany jest zwykle synchronicznie, topos wymaga refleksji, biorącej pod uwagę aspekty diachroniczne, które oddawałyby złożony i wieloetapowy proces jego powstawania. Między innymi dlatego przyjmuje się, że stanowi on pojęcie o wyrazistych cechach dystynktywnych².

Topika Zagłady stanowi dziś przede wszystkim część kodu, w jakim powstają popularne narracje pohołokaustowe. Wynika to z kilku okoliczności: jej właściwości kumulacyjnych, obrazowego charakteru oraz skrótowości, którą można objaśniać zarówno przez porównanie topiki do *déjà lu* Barthesa, jak i do rozwiązań internetowych, jak linki czy hipertącza. Zadaniem topiki Zagłady jest więc odsyłać odbiorcę do kolejnych poziomów znaczenia obrazu-toposu bez zmuszania czytającego/oglądającego, by chciał poznać i zrozumieć je wszystkie, ale by odczytał przynajmniej najwyższy z poziomów, bezpośrednio powiązany z wywołującym go obrazem.

Gra wolnych skojarzeń ma jednak więcej cech wspólnych z działaniem zabawki dla niemowląt niż nam się wydaje. Topos czyta się bowiem „od góry do dołu”, a pierwsze ze znaczeń, z jakim łączy się interesujący nas obraz, niekoniecznie odsyła do najważniejszego bądź najstarszego kontekstu, ale do kontekstu najbardziej aktualnego, najżywiej dyskutowanego w publicystyce, najchętniej przypominanego przez media bądź po prostu najaktywniej działającego w popkulturze. O jednym z takich przykładów pisze Justyna Kowalska-Leder:

Po dyskusji wokół *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa, po zainspirowanych tą książką wypowiedziach artystycznych, naukowych i publicystycznych, STODOŁA zaczęła konotować problem współdziałania Polaków w Zagładzie. Nie sposób dziś bez skojarzeń z mordem w Jedwabnem wysłuchać piosenki Czesława Niemena z 1967 roku:

Mówią: płonie stodoła, płonie aż strach.
Trzeszczy wszystko dokoła, ściany i dach, gorąco, że hej,
Pobiegnij tam ze mną, szkoda czasu, bo stodoła płonie a w niej ludzie jacyś są,
Softys chyba już zwołał prawie pół wsi, pomagaj i ty.
Płonie stodoła, alarm trwa, jesteśmy na dnie.
Dlaczego właśnie ja miałbym brać w dudy miech?

¹ M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa 2017, s. 66. Zob. także R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 54.

² Znacznie trudniej jest je wskazać i opisać, szczególnie, gdy zestawi się pojęcie toposu z chętnie stosowanymi przez badaczy Zagłady, wspomnianymi terminami takimi jak „obraz”, „motyw”, a nawet „temat” czy „wątek”.

Nadawana w radio i telewizji, a ze względu na transową melodię chętnie puszczana również na prywatkach i dyskotekach przez trzydzieści lat z okładem piosenka Niemena wywołuje dziś makabryczne skojarzenia. Wiadomo, kto płonie w stodole i w jakim celu softys przywołuje okolicznych mieszkańców. Jasne jest, w czym mają pomóc i co to znaczy, że „alarm trwa, jesteśmy na dnie”. Słowo „stodoła”, raz głęboko zanurzone w zagładowym kontekście, traci pierwotną neutralność.³

Przykład stodoły, która w czasach Zagłady była przede wszystkim kryjówką dla wielu Żydów, wydaje się symptomatyczny jeszcze z innego powodu. Pokazuje bowiem, jak w soczewce, przemiany kulturowe, jakim w ostatnich czasach podlegała topika Zagłady i jakim w ogóle narracje o Zagładzie podlegają⁴. Do najważniejszych, sprzyjających im czynników należą polityka, ideologia i transformacje obrębie mediów. Są to również czynniki, które – jak pokażę później – można przyjąć za podstawę nowej typologii topiki.

Do tego, aby w ogóle ją przeprowadzić i spojrzeć na topikę Zagłady inaczej niż proponuje to w pracy *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu* Sławomir Buryła⁵, skłania rosnąca liczba toposów, które rozwijają się w chwili obecnej w innych kierunkach niż te, jakie opisał badacz. Przede wszystkim „inwazja stylu pop”, jak w tej samej pracy zmiany w obszarze popkultury określił Buryła⁶, doprowadziła do ustalenia się nowej matrycy dla topiki. Przyjmowano, że jej źródłem jest literatura dokumentu osobistego: relacje, świadectwa, dzienniki, pamiętniki. Natomiast miejscem rozwoju miała być literatura, uzupełniona o sztuki wizualne, a przede wszystkim film. Wraz z rozwojem popkultury, chętnie wchodzącej w rolę źródła historycznego, a nawet przejmującej jego domenę, literatura dokumentu osobistego przestała być jedyną matrycą dla topiki. Równie ważnym źródłem nowych wyobrażeń stała się kultura popularna. Dobrym przykładem tych zmian wydaje się literatura dla dzieci i młodzieży, a tu szczególnie narracje łądząco podobne do dokumentów, jak *Pamiętnik Blumki* Iwony Chmielewskiej⁷. Ale nie tylko one. Paradokumentarne formy przybiera także proza dla dorosłych. Jak *Byłam sekretarką Chaima Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* Elżbiety Cherezińskiej. To w tych, do pewnego stopnia apokryficznych, narracjach rodzą się toposy, których w takiej ilości nie było w literaturze dokumentu osobistego. Dotyczą one takich zjawisk, jak przyjaźń między dziećmi, ich kryjówki, losy żydowskich zwierząt etc. Inną grupę tekstów, rozwijających się wokół toposów spoza literatury dokumentu osobistego, tworzą narracje pojedwabieńskie. Wprawdzie część z nich wyrasta z rdzenia narracyjnego, jakim jest

³ J. Kowalska-Leder, *Cyrkulacja śladów Zagłady w polskim imaginarium – między stacją a galerią sztuki*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 25–26.

⁴ Zob. P. Dobrosielski, *Stodoła* [w:] *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa 2017, s. 365–382.

⁵ S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków 2016, s. 56–73.

⁶ Tamże, s. 107–113.

⁷ Por. M. Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016.

relacja Szmula Wasersztajna o pogromie w Jedwabnem⁸, ale większość znacznie wykracza poza jej możliwości narracyjne, dodając swoje rozwiązania fabularne i warianty zdarzeń. Ważna wydaje się nie ich autentyczność bądź nieautentyczność, ale to, co za autentyczne uznamy: miejsca, w jakich straszy, pożydowskie koty czy widma Żydów i ich żywe trupy.

Tylko niektóre z toposów pochodzą z dokumentów. Przede wszystkim jednak kojarzy się je z popkulturą bądź współczesną myślą społeczną i humanistyczną. Topika Zagłady podlega więc ciągłym zmianom, a także procesowi namnażania i wykorzeniania. Literatura tużpowojenna i literatura dokumentu osobistego nie są dziś jej jedynymi źródłami. W myśl opisanej wyżej sytuacji spadającej piłęczki źródeł topiki należy poszukiwać nie nisko, ale wysoko, tam, gdzie sięga się pamięcią, a nie tam, gdzie się nie sięga. Inna rzecz, że aby te źródła odpowiednio przeanalizować, należy odszukać ich skutek: wyjaśnić najbardziej aktualne znaczenie poszukiwanego obrazu.

NOWE LINIE PODZIAŁU. *NACHLEBEN* A TOPIKA ZAGŁADY

Topika Zagłady tworzy nie tylko język dzisiejszej popkultury zwróconej w stronę przeszłości. Oznacza też, że wciąż żyjemy w świecie po katastrofie i mimo wewnętrznej logiki Holokaustu (bądź jej braku), doprowadza do sytuacji, w jakiej poszukujemy nie tylko narracji o samej masakrze, lecz także o tym, jak po niej żyć i jak się z jej długiego trwania uratować. Narracji ratowniczej: „[...] życie po katastrofie – pisała Anja Tippner – na zgłiszczach i ruinach katastroficznej przeszłości, istnieje i jest możliwe. Pojęcie postkatastroficznego zawiera w sobie czasowe przesunięcia spowodowane doświadczeniem katastrofy, które znajdują wyraz w modelach transmisji, retroaktywności i *Télescope*”⁹. W myśl koncepcji badaczki topika Zagłady wyraża pośmiertne trwanie katastrofy i sama w sobie tworzy narrację postkatastroficzną. Toposy natomiast to jej „ruiny, ślady i resztki”¹⁰. Zostały powołane do życia nie tylko po to, by dawać świadectwo prawdzie i reprezentować historię, ale też, by ją zacierać, negować, wyobrażać, modyfikować i kreować. Wyraża się w ten sposób interes nowych grup społecznych, posługujących się współczesnym kodem zagładowym.

Typologia, jaką chciałabym zaproponować, wynika przede wszystkim z rozwarstwienia współczesnych polskich narracji o historii. Część z nich, którą nieprecyzyjnie byłoby nazywać pravicową, okreśłmy mianem romantyczno-patrio-

⁸ Jej oryginał znajduje się w Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie w zbiorze 301.

⁹ A. Tippner, *Postkatastroficzne relikty i relikwie: los obrazów po Holokauście*, przeł. K. Adamczak, A. Artwińska, „Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne. Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 25 (45), Poznań 2015, s. 239.

¹⁰ Tamże, s. 40.

tycznych. Opiera się ona na silnych, tradycyjnych wartościach, takich jak państwo, Kościół, poczucie narodowej dumy, etos inteligencji. Drugą część współczesnych narracji historycznych, zbliżonych do neoliberalizmu, rzadziej lewicy, nazwać można wywrotowymi, rewizjonistycznymi czy nakierowanymi na obronę interesów jakiejś narodowej mniejszości (na przykład Żydów). Oba typy narracji są reprezentowane przez zupełnie odmienne grupy społeczne i tworzą ich język, który poza określonym środowiskiem przestaje być czytelny i zrozumiały. Najbardziej znanym przykładem tego typu są symbole kulturowe (ale i toposy) w rodzaju Żołnierzy Wyklętych czy Smoleńska, które przez jedną grupę są uznawane za podstawowe tworzywo jej światopoglądu, a przez drugą są krytykowane i pokazywane jako społecznie szkodliwe czy nieprawdziwe historycznie.

Ograniczanie roli toposów do ruin, resztek czy śladów jest naturalnie sprzeczne z ideą *Nachleben* Aby Warburga, niekiedy tłumaczoną jako „po-życie” lub „życie po życiu”. „Wyraża [ona – M. T.] kontynuację życia albo jego dialektyczne przejście na inny etap, bez akcentowania zerwania ani tym bardziej śmierci”¹¹. Próbuując pokazać „życie po życiu” topiki Zagłady trzeba pamiętać o fundamentalnej różnicy między antykiem, który inspirował Warburga w tworzeniu jego koncepcji, i Holocaustem, niebędącym formacją kulturową, ale wydarzeniem, oddziałującym nieprzerwanie na historię, wyobraźnię, politykę i pamięć zbiorową społeczeństwa. W przypadku topiki *Nachleben* oznaczałoby więc jej nieustanną gotowość do rozwoju, skłonność do życia poza kontekstem, niezakorzenie, możliwość zmiany podłoża, metamorficzność, elastyczność, płynność. Uwzględniając wszystkie wymienione cechy, proponuję odejście od podziału topiki na trzy wielkie pola semantyczne, odnoszące się do getta, lagru i życia po aryjskiej stronie¹², i zastąpienie ich innymi liniami podziału: polityczną, ideologiczną oraz posthumanistyczną (zwierzęcą, roślinną, przedmiotową). Nie wyczerpują one wszystkich możliwości, jakie daje najnowsza humanistyka, a szczególnie wiedza o pamięci w konfrontacji z tradycyjnymi studiami nad topiką. Ograniczenie ich do trzech głównych nurtów i zilustrowanie każdego jednym przykładem ma wyłącznie charakter poglądowy i wynika z chęci uczynienia tekstu zrozumiałym.

PRZYKŁAD PIERWSZY: STODOŁA

W bogatym zbiorze narracji pojedwabięńskich stodoła występuje nader często. Oprócz tego, że jest toposem wyodrębnionym bezpośrednio z relacji Wasersztajna¹³, ma swoje spektakularne reprezentacje¹⁴ i bardzo skumulowane,

¹¹ A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. M. Warnke przy współpracy C. Brink, red. nauk. wyd. pol. i przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczak, Warszawa 2015, s. XXIV.

¹² S. Buryła, *Wokół Zagłady...*, s. 53.

¹³ Por. M. Tomczok, *Co stoi za stodołą?*...

¹⁴ Jak w *Pokłosiu* w reż. Władysława Pasikowskiego.

symboliczne znaczenie¹⁵. Nie wystarczy jednak przedstawić jej jako najważniejszego ze wszystkich, związanych z pogromem w Jedwabnem, obrazów. Warto zrozumieć, z czego wynikają modyfikacje tego toposu i jak posługują się nim poszczególni pisarze, aby wprowadzić do którejś z wymienionych wcześniej grup komunikacyjnych historię Jedwabnego.

Z analizy takich narracji jak *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka, *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego, *Łąka umarłych* Marcina Pilisa, *Wallenrod* Marcina Wolskiego czy *Demon* Mateusza Wrony wynika, że topos stodoły nie zawsze musi oznaczać opowieść historyczną. Niekiedy, jak w przypadku powieści Wolskiego, może ją wręcz negować i unieważniać. Istotne jest, aby pozostawał kodem czytelnym w obrębie danej grupy społecznej; aby wprost odsyłał do jej poglądów. Swoistym fenomenem czytelniczym¹⁶ wydaje się pod tym względem *Łąka umarłych*, jedyna polska powieść o Jedwabnem, której udało się wygrać ze społeczną niechęcią i antysemityzmem¹⁷. Za jaką cenę? M.in. za cenę modyfikacji w obrębie wspomnianego toposu. Stodoła, w której mieszkańcy Wielkich Lip palą (pod przymusem sprawców pogromu, Niemców) swoich żydowskich sąsiadów, zostaje skonfrontowana ze stojącym w tej samej wsi klasztorem. Jego przeor wymyśla dla chłopów pokutę w postaci corocznych samobiczowań i odcięcia miejscowości od reszty świata. Pilis tworzy narrację, z której wynika, że Polacy nie byli zbrodniarzami, lecz bezwolnymi wykonawcami niemieckich rozkazów, za co musieli ponieść karę wymierzoną im przez Kościół katolicki. Narracja Pilisa ocala dobre polskie imię i świętość Kościoła, który nie tylko nie skalał się grzechem obojętności w czasie wojny, ile wręcz Żydom pomagał. Jednak w jej środku pulsuje męcząca opowieść o ciemnym, polskim ludzie i jego wyizolowanej winie, niemającej nic wspólnego z nastrojami całego narodu. Neoliberalna opowieść Pilisa umacnia wartość takich pojęć, jak wina, kara, Bóg, przebaczenie. Znalazła więc czytelników wśród osób o przekonaniach umiarkowanych i wypośredkowanych¹⁸, wierzących w ludzką słabość, sprawiedliwość pojedynczych ludzi, heroizm jednostek zdolnych odkupić winy narodów etc. A przede wszystkim wierzących w mesjanistyczny sens ludzkich dziejów.

Narracją pojedwabieńską zaadresowaną do odbiorców z grupy patriotyczno-romantycznej jest *Wallenrod* Wolskiego. A właściwie tylko krótka część tej powieści:

¹⁵ Tu powinno się znaleźć odwołanie do Twojego tekstu z Warszawy/ konf. Pogromy/ w druku, gdzie pisałeś o toposie stodoły, zdolnym oddać całość masakry w Jedwabnem i jej aktualne znaczenie.

¹⁶ Co potwierdzają przede wszystkim głosy użytkowników portalu www.lubimyczytac.pl.

¹⁷ M. Pilis, *Łąka umarłych*, Warszawa 2010.

¹⁸ Opieram się na głosach czytelników pochodzących ze strony <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/73217/laka-umarlych> [data dostępu: 18.08.2017].

Tymczasem płomienie dotarły do słomianego dachu, który zmienił się w jedną pochodnię. Nieludzki krzyk dobył się ze środka. Wrzask, którego obecni nie zapomną do dnia Sądu. Franek rzucił się ku drzwiom. Zawarte. Szarpnęli razem z Kolpem... Pękła kłódka.

– Wychodzić ludzie, wychodzić! – krzyczał. Najpierw przez chwilę panowało zaskoczenie, potem z zadymionego pomieszczenia poczęli się gramolić Żydzi, starzy i młodzi, kobiety z niemowlętami przy piersi i dziewczki piękne, że aż oczy rwie. Część zakrwawiona i pobita, nie mogła iść o własnych siłach, ogarnięci strachem, nie myśleli o innych, tylko tratując się nawzajem, runęli ku wyjściu. Czwórka Niemców, trzeba przyznać, pomagała ofiarnie w ewakuacji, dołączyło się paru miejscowych. Na koniec, gdy już zaczęły spadać belki, Franek wyszedł ostatni, niosąc omdlałą, rudą dziewczynę chyba w ostatnim miesiącu ciąży. Chwilę potem runął dach, zmieniając stodołę w dymiącą kalderę wulkanu.¹⁹

Jak pisze Paweł Tomczok:

Wolski w tym fragmencie najpełniej realizuje swoje marzenie o pokrzepianiu serc. Ratunek całej grupy przez samotnego bohatera w prawie ostatnim momencie przed katastrofą świetnie realizuje wyobrażenie przygodowej akcji, godnej najlepszych epizodów *Trylogii*. Choć bohater nie napotyka żadnego antagonisty i właściwie nikt nie stawia mu oporu, samo niebezpieczeństwo wejścia do płonącej stodoły stanowi emocjonujący kontekst.

Bohaterski czyn Franka trzeba jednak rozważyć nie tylko jako zdarzenie w przygodowej fabule. Wolski przepracowuje, a może raczej przerabia, jedną z najważniejszych traum polskiej historii ostatnich lat. Nie wystarcza mu odwołanie się do zdarzeń w Jedwabnem na poziomie logiki historii alternatywnych – skoro nie było Września, nie mogło dojść też do zajęcia ziem II RP przez Związek Radziecki, a potem wkroczenia na nie Niemców. Już ten układ anuluje udział Polaków w Holokauście. Ale Wolski posuwa się znacznie dalej – historyczne Jedwabne przenosi do bardziej fikcyjnej niż rzeczywistej Anatewki, by zbliżyć się do traumatycznego zdarzenia – i w ostatnim momencie mu zapobiec.²⁰

Czemu służyć ma uwolnienie z pożaru ludzi? Nie wzmocnieniu narodowego wstydu, ale uniknięciu zbiorowej traumy; dotknięciu jej fantazmatu (czy może fantasmagorii) i usunięciu go w cień. W ten sposób o wiele łatwiej powiedzieć sobie – jak robi to w zakończeniu *Demona* ojciec Panny Młodej – że tego, co widzieliśmy (bądź widzieli świadkowie), w ogóle nie było, a historia to zły sen, o którym można zapomnieć jak o przerażającym, fikcyjnym obrazie.

PRZYKŁAD DRUGI: ZAGINIĘCIE

W *Ziarnie prawdy* Zygmunta Miłoszewskiego, *Czarnych liściach* Mai Wolny i *Oszpicynie* Krzysztofa Zajasa pojawia się ten sam motyw: zaginięcia dorosłych lub dzieci. Ponieważ jest on związany z Zagładą, a jego rozwinięcie i zrozumie-

¹⁹ M. Wolski, *Wallenrod*, Poznań 2012, s. 211–212.

²⁰ P. Tomczok, *Historie alternatywne Marcina Wolskiego [w:] Historie i narracje. Od historii lokalnej do opowieści postantropocentrycznej*, red. R. Makarska, Kraków 2019, s. 94–95.

nie wymaga przywołania i aktualizacji odpowiedniego kontekstu historycznego, zaginięcie – także ze względu na częstotliwość występowania tego obrazu – zaliczyć można do toposów pohołokaustowych. Jego najprostsza funkcja wiąże się z charakterem powieści: książki Miłoszewskiego, Wolny i Zajasa należą do gatunku thrillera i prozy kryminalnej. Zaginięcie głównego bohatera bądź jego najbliższej rodziny stanowi więc koło zamachowe akcji i to wokół niego autorzy tworzą i piętrzą kolejne wydarzenia.

Akcja wymienionych powieści rozgrywa się w miejscach, gdzie pamięć o Żydach wciąż jest żywa, ale stanowi też duży problem dla mieszkańców. W Sandomierzu (*Ziarno prawdy*) oprócz obrazu przedstawiającego mord rytualny pamięta się o tzw. legendzie o krwi²¹. W Kielcach (*Czarne liście*) żywa jest pamięć o pogromie z 1946 roku²². Z kolei w Oświęcimiu pamięć o Zagładzie jest po prostu nieusuwalna (*Oszpicyn*)²³. Należy jednak dodać, że Zajas odwołuje się przede wszystkim do problematyki związanej z przedwojennymi mieszkańcami Oszpicyna-Oświęcimia, a nie do tematyki Auschwitz.

Zaginięcie polskiego dziecka lub osoby dorosłej ożywia więc każdorazowo nastroje antysemityczne, co czyni z tego toposu obraz głęboko przesiąknięty ideologią. Obraz, w którym ożywają polska niechęć do wszystkiego, co obce, ksenofobia i teorie spiskowe. Przykład, na który chcę zwrócić uwagę, pochodzi z *Czarnych liści* Wolny i pokazuje, jak we wspomnianym toposie interferują dwie, wspomniane przez Tippner, narracje: katastroficzna i postkatastroficzna. I że jako taki może on nieść, oprócz przypomnienia dramatycznych zdarzeń, także pozytywne przesłanie, choć i ono nie jest wolne od ideologii.

W przeddzień siedemdziesiątej rocznicy pogromu kieleckiego bohaterka, specjalizująca się w historii stosunków polsko-żydowskich w czasie wojny, traci córkę. Atmosfera do złudzenia przypomina tę sprzed kilkudziesięciu lat, która rozegrała się po zniknięciu Henryka Błaszczyka w Kielcach. Weronika Czerna stara się – podobnie jak bohaterowie Wolskiego – nie dopuścić do powtórzenia historii i próbuje przerwać atmosferę pogromową poprzez trzy różne działania: oczyszczenie swojej rodziny z wojennych win (współdziałanie w zbrodni na Żydach na Kielecczyźnie), odnalezienie dziecka i doprowadzenie do sytuacji, w której opowieść romantyczno-patriotyczna o Żołnierzach Wyklętych daje dwóm pozostałym kwestiom legitymizację. Postać Jana Piwnika „Ponurego”, lokalnej żołnierskiej legendy, staje się dla autorki okazją do pokazania roli kieleckiej policji w pozytywnym świetle. Postawa jednego z jej pracowników, działającego zgodnie z zasadami przestrzegany przez Piwnika, patrona lokalnej policji, daje okazję do oczyszczenia z win wobec Żydów milicjantów, biorących udział w pogromie z lat czterdziestych. Ideologizacja toposu zaginięcia okazuje się zatem sprawnym sposobem na ominięcie traumatyzującej historii

²¹ Z. Miłoszewski, *Ziarno prawdy*, Warszawa 2011.

²² M. Wolny, *Czarne liście*, Warszawa 2016.

²³ K. Zajas, *Oszpicyn*, Warszawa 2017.

i zestawienie narracji do pewnego stopnia sprzecznych: o polskim współudziale w Zagładzie i Sprawiedliwych; o Żołnierzach Wyklętych i eliminowaniu historii Żydów z historii Polski.

PRZYKŁAD TRZECI: ZWIERZĘTA

Obok toposu żydowskiego widma (ducha) obrazy żydowskich zwierząt, szczególnie porzuconych, bezdomnych kotów przenikają wiele współczesnych opowieści popularnych. Zgodnie z teorią spadającej piłęczki są one przez czytelnika konfrontowane głównie ze źródłami popkulturowymi, stanowiącymi wprawdzie najwyższy, lecz nie ostateczny poziom ich dekodowania. Rysującą drobną pomyłkę, można powiedzieć, że we współczesnych tekstach kultury psów i kotów jest znacznie więcej niż w literaturze dokumentu osobistego. Z czego wynika ta różnica? Najkrócej mówiąc: z mody, tej samej, która stoi za polityką wielu europejskich wydawnictw, od kilku lat poświęcających psychologii behawioralnej zwierząt (i nie tylko) osobne serie. Obecność bohaterów zwierzęcych w narracjach o wojnie czy Zagładzie to także efekt popularyzacji myśli posthumanistycznej i *animal studies*²⁴. Ich oddziaływanie widać przede wszystkim w literaturze dla dzieci i młodzieży, na przykład w *Kotce Brygidy* Joanny Rudniańskiej czy *Szlemielu* Marka Grońskiego, czyli narracjach z mocno wyeksponowaną perspektywą narracyjną zwierzęcia²⁵.

Dość często topos żydowskiego kota pełni funkcję czegoś więcej niż zaprezentowanie zwierzęcia pozostawionego przez Żydów, którzy przeprowadzili się do getta. Za jego sprawą oglądamy także losy Żydów ukrywających się po aryjskiej stronie, z którymi zwierzęta tworzą tajemne związki, oparte na zasadzie „poznał swój swego”. W takim wariantcie topos żydowskiego kota występuje w *Esesmanie i Żydówce* Justyny Wydry, między innymi w następującej scenie:

Za jedynego kompana ciągnących się w nieskończoność dni służył jej [Deborze – M. T.] biały pers, który tak samo, jak nie cierpiał swego niemieckiego współlokatora, tak uwielbiał jego przymusowego gościa.²⁶

Debora jest żydowską działaczką ruchu oporu, spotykającą się z Hauptsturmführerem w jego krakowskim mieszkaniu, należącym wcześniej do Żydów.

²⁴ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na numer monograficzny „Narracji o Zagładzie” pt. *Zwierzęta/Zagłada*, a szczególnie na artykuł Anity Jarzyny, wprowadzający w jego problematykę: A. Jarzyna, *Poza imaginarium. O miejscu zwierząt w narracjach o Zagładzie i Zagłady w narracjach o zwierzętach*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 7–18.

²⁵ Por. na ten temat: A. Jarzyna, *Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2, s. 235–256; P. Krupiński, *Dlaczego gęsi krzyczały? Zagłada i zwierzęta w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016.

²⁶ J. Wydra, *Esesman i Żydówka. Wojna i miłość*, Poznań 2015, s. 96.

Ukrywa przed światem nie tylko swój romans, ale i żydowską tożsamość. Kot jako jedyny wydaje się wiedzieć wszystko i rozumieć tęsknoty swojej pani. Źródłem tego obrazu należy szukać dużo głębiej niż we współczesnych modach księgarskich czy filozoficznych. Niedługo po wojnie w powieści-pamiętniku *Ocalił mnie kowal* Izabela Czajka Stachowicz wspominała podobne spotkanie z kotem:

Aż znieruchomiałam z zachwytu – to był największy i najpiękniejszy kot, jakiego w życiu widziałam! – olbrzymi, sierść miał błyszczącą koloru mlecznej kawy, oczy zielone w złote cętki, smutne i mądre [...]. Szeptaliśmy mu do ucha, objawwszy za szyję: Ty też... ty też... bo i ja... Całowałam spiczaste uszka i prosiłam: zapomnij o tamtych, nie rozpamiętuj ciągle ich śmierci, ja nic nie pamiętam, naprawdę zapominałam i nie pamiętam [...] nie trzeba pamiętać, będziesz do nas przychodził, dam ci mleka, a ty będziesz robił „grą-grą”. Kot patrzył na mnie zielonymi w złote cętki oczyma... i miał zupełnie żydowski wyraz, aż się złękłam, tak od razu było poznać, że „z Żydów”.²⁷

Mimo swojej złożoności topos żydowskiego kota sprawia czytelnikom niewiele problemów. Na tle pozostałych toposów wydaje się daleki od polityki czy ideologii²⁸ i stosunkowo łatwy do umieszczenia w tekście²⁹. Jego występowanie zarówno w dokumentach, jak i we współczesnych tekstach kultury sprawia, że zobaczyć możemy ów obraz w wielu wariantach i odmianach, także tych zupełnie różnych od znaczenia omówionego³⁰.

PODSUMOWANIE: OCZY OCZU OCZU

Jak pisała Astrid Erll:

Literatura wypełnia niszę w kulturze pamięci, ponieważ jak żaden inny system symboliczny wykazuje zdolność – a w zasadzie tendencję – do odwoływania się do zapomnianych i słumionych oraz niezauważonych, nieuświadomionych i niezamierzonych aspektów przeszłości. Dlatego już na poziomie mimesis I – dzięki odwołaniom stanowiącym repertuar konwencji – literatura aktualizuje elementy, które wcześniej nie były – lub nie mogły być – dostrzeżone, wyrażone lub zapamiętane w sferze społecznej.³¹

²⁷ I. Czajka-Stachowicz, *Ocalił mnie kowal*, Warszawa 2013, s. 81.

²⁸ Podyskutować by warto nad antyfeministyczną wymową niektórych jego przykładów, wynikającą z tworzenia przez autorów zestawień typu: Żyd, kobieta, kot.

²⁹ Z omawianym toposem spotkać się można nie tylko w narracjach pisanych, ale także mówionych. Podczas jednej z rozmów (sierpień 2017 r.) stróż cmentarza żydowskiego w Katowicach przy ul. Kozielskiej 16 opowiadał o „żydowskich kotach”, mieszkających całymi rodzinami między macewami.

³⁰ Warto w tym miejscu pamiętać zarówno o bohaterach komiksu Arta Spiegelmana *Maus*, czyli kotach przedstawiających Niemców, jak i o kotach-małoletnich mieszkańców getta warszawskiego, o których Ludwik Hering pisał w *Śladach*.

³¹ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, postłowie i red. nauk. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2018, s. 238.

Omówiony wyżej model toposu jako tunelu, do którego wkłada się piłęczkę górą i wyjmuje dołem, wraz z niezliczonymi poziomami konfiguracji i rekonfiguracji znaczenia przypomina koncepcję mimesis I, a szczególnie mimesis II Paula Ricouera. W drugim przypadku mamy do czynienia z następstwem zageęszczenia zdarzeń w określoną całość i rozwinięciem ich w historię, która „pozwała się śledzić”³². To właśnie poziom konfiguracji – jak dalej tłumaczy Erll – „jest kluczem do zrozumienia roli literatury jako medium pamięci kulturowej”³³. Rekonfiguracje treści uznanej za symboliczną odbywają się w obrębie tak pomyślanego toposu w następstwie coraz mniej jasnych skojarzeń. Zawsze pierwsze z nich jest (a przynajmniej powinno być) dość oczywiste, trudniej analizować kolejne skojarzenia. W tym sensie projekt toposu jako okrężnej zjeżdżalni czy spiralnego leja wydaje się być figurą nieskończoności, a przynajmniej konstrukcją pomyślaną tylko do połowy, u swoich podstaw niedoprecyzowaną, utopijną.

Najlepiej pokazują to dwa przykłady z wierszy Jacka Podsiadły, pochodzące ze zbioru *Włos Bregueta*. W *Breakpoint* przyglądający się meczowi tenisa podmiot nagle uświadamia sobie, że kibicuje nie Dominice Cibulkovej czy Camili Giorgi, ale „Ani Frank, Dawidkowi/ Rubinowiczowi, Rutce/ Laskier, Hadasce/ znanej tylko z imienia”³⁴. Niespodziewany szereg skojarzeń powstaje na skutek informacji, że ulubioną książką jednej z tenisistek jest dziennik Anny Frank. Myśl o nim uruchamia w podmiocie pracę pamięci, która wiedzie go ku archiwum, gdzie znajdują się różne obrazy młodych autorów świadectw Zagłady. Topos żydowskiego dziecka staje się więc wehikułem zupełnie przypadkowej asocjacji, która z kolei prowadzi ku magazynowi jego reprezentacji, z których żadna nie jest ważniejsza od innej, ale też ani jedna nie wydaje się odpowiednio pogłębiona czy przetransformowana. O takim skojarzeniu kilkanaście lat temu można by powiedzieć krótko, że jest niestosowne (niezgodne z etycznymi zasadami reprezentacji).

Dedykowane Piotrowi Matywieckiemu *Oczy oczu* to melancholijna impresja poświęcona spacerowi po dawnej, żydowskiej dzielnicy Lublina. Podmiot za pomocą romantycznego medium, jakim jest wzrok wewnętrzny (tytułowe „oczy oczu”), dostrzega w tłumie człowieka, który rozpoznaje w nim obywatela nieistniejącego świata. Wehikułem pamięci okazuje się koszulka z nadrukiem podobizny Janusza Korczaka: „mijając mnie, skupił spojrzenie i zmarszczył czoło z wysiłkiem,/ jakby próbował coś sobie z bardzo daleka przypomnieć”³⁵.

Ani topos żydowskiego dziecka, ani topos Korczaka nie mają w tych tekstach konkretnego umocowania, wynikającego z jasnych przesłanek źródłowych czy

³² P. Ricouer, *Czas i opowieść*, t. 1 – *Intryga i opowieść historyczna*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 102.

³³ A. Erll, *Kultura pamięci...*, s. 239.

³⁴ J. Podsiadło, *Breakpoint* [w:] tenże, *Włos Bregueta*, Poznań 2016, s. 9.

³⁵ J. Podsiadło, *Oczy oczu* [w:] tenże, *Włos...*, s. 27.

intertekstualnych. Nasuwa się wniosek, że są one raczej przypadkowym wyborem zamyślonego podmiotu. Jeśli jednak weźmie się pod uwagę, że mówimy o wierszach poświęconych współczesnej pamięci Zagłady, występujące w nich topiczne obrazy będzie trzeba wyjaśnić, stawiając pytanie, dlaczego o jednych historiach się pamięta, a o innych nie. Innymi słowy, topika Zagłady okaże się przede wszystkim skutkiem „życia po życiu” pewnych opowieści, narracji, skojarzeń, a zarazem okazją do tego, aby poddać refleksji literaturę po literaturze³⁶, życie społeczne czy biografie kulturową tekstu literackiego³⁷.

Topos jest jednostką pamięci kulturowej, obrazem magazynującym wiele jej, dziś często niejasnych czy zapoznanych, treści, archiwum. Podobnie jak literatura ulega zagęszczeniu³⁸, które nie zawsze da się rozsupłać, zrozumieć czy rozrzedzić. W przedstawionej koncepcji proponuję położyć nacisk na rozszerzenie źródeł topiki Zagłady o popkulturę, zrezygnować ze sztywnego podziału toposów, wywodzącego się z piśmiennictwa dokumentarnego i uściślić relację między toposem a procesem pamiętania. To, co w nim najważniejsze, odnosi się do społecznego pamiętania Zagłady, które ma charakter imaginatywny, zmienny, odpowiadający dynamice najnowszych technologii, a przez to także elastyczny i poddający się unowocześnieniu. Tego rodzaju spojrzenie, jak sądzę, odświeża antykwaryczną kategorię, jaką jest topika, i przywraca jej żywotność języka reagującego na różne zmiany w społeczeństwie. Dzięki temu *Toposforschung*³⁹ z powrotem mogą stać się częścią nowoczesnego systemu pojęć, takich jak afekt, w którym dominują badania kulturowe, psychologiczne czy historyczne, oparte na realnie czytanej literaturze.

Marta Tomczok

NACHLEBEN AND THE HOLOCAUST TOPOS

Summary

This article is built on the premise that the *topos* has become a potent unit of cultural memory, an image that stores a wealth of often vague, buried or forgotten ideas. Its contents, like those of literature, tend to become extraordinarily condensed and conflated; in consequence, some *topoi* (in particular the Holocaust topos) defy conventional tools of understanding and analysis. A solution to this problem can be found in an approach which broadens the scope of the sources of the Holocaust to include pop culture; gives up the rigid classification of *topoi*, based on ‘hard’, documentary evidence; and, draws on a conceptual frame that connects the *topos* with the mechanisms of

³⁶ A. Erll, *Kultura pamięci...*, s. 256–258.

³⁷ Tamże, s. 256.

³⁸ Tamże, s. 226.

³⁹ *Toposforschung. Eine Dokumentation*, red. P. Jehn, Frankfurt/M., 1972; *Toposforschung*, red. M. L. Baeumer, Darmstadt 1973.

remembrance. A practical application of this approach is offered here in a series of readings of selected passages from Marcin Piłis's novel *The Meadow of the Dead* (*Łąka umarłych*), Zygmunt Miłoszewski's crime story *A Grain of Truth* (*Ziarno prawdy*), Marcin Wolski's alternate history novel *Wallenrod*, Justyna Wydra's war romance *The SS-man and a Jewess* (*Esesman i Żydówka*), Krzysztof Zajas's thriller *Oszpicyn* [local Yiddish: Auschwitz] as well as some poems by Jacek Podsiadło from his volume *The Breguet Overcoil* (*Włos Bregueta*).

Słowa kluczowe: Słowa-klucze: topika Zagłady, *Nachleben*, powieść popularna, popkultura, posthumanizm.

Key words: Literary and cultural criticism – topos – remembrance – Aby Warburg's *Nachleben* – the Holocaust topos – contemporary Polish literature – popular fiction – pop culture.