

**Style odbioru polskiej powieści o Zagładzie.
Wokół “Tworek” Marka Bieńczyka i
“Fabryki muchołapek” Andrzeja Barta**

Marta Tomczok

MARTA TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

**STYLE ODBIORU POLSKIEJ POWIEŚCI O ZAGŁADZIE
WOKÓŁ „TWOREK” MARKA BIEŃCZYKA I „FABRYKI MUCHOŁAPEK”
ANDRZEJA BARTA**

Literatura jest jak fosfor. Najbardziej błyszczący, gdy ma już zgasnąć¹.

Ukształtowane w pracach Michała Głowińskiego pojęcie stylu odbioru, przez które badacz rozumiał „normy lektury układające się w pewien system i określające charakter właściwych danemu czasowi konotacji literackich”², może stanowić niezwykle wartościowe narzędzie w analizie rozumienia powieści o Zagładzie przez publiczność literacką. W artykule postaram się pokazać, w jaki sposób formułowano oczekiwania wobec „formy niemożliwej” (tak przez lata nazywano w studiach nad Holocaustem powieść o nim) i jakie stawiano jej zadania. Nie będę śledzić losów wszystkich polskich powieści – wymagałoby to osobnego, obszernego studium – a jedynie recepcję dwu szeroko dyskutowanych: *Tworek* Marka Bieńczyka (1999) i *Fabryki muchołapek* Andrzeja Barta (2008). Z recenzji i artykułów na ich temat wyłania się istotna zmiana w postrzeganiu roli powieści podejmujących temat Zagłady: na przełomie mileniów przestają czytelników zajmować kategorie estetyczne związane ze stosownością i formą oraz absolutyzowaną w studiach nad Holocaustem ideą niemożności pisania o nim, zaczyna ich natomiast interesować to, co powieść ma do powiedzenia, czyli historia i jej interpretacje. Jak pokazują losy prozy Barta, gatunek ten może być przedmiotem prac historyków, oczekujących od tekstu literackiego cech przynależnych historiografii, takich jak obiektywizm czy wielostronna ocena przedstawianych zdarzeń, poparta wcześniejszymi badaniami.

W prowadzonych od końca wojny rozważaniach na temat roli powieści o Zagładzie uwzględniano, pozbawiony równowagi, stosunek fikcji do dokumentaryzmu. Otwarty charakter wspomnianej formy, jak twierdził Roger Caillois, przesądził o tym, że „wszystko jej wolno. Żadna *ars poetica* o niej nie wspomina i nie dyktuje jej praw”³. Francuski eseista zestawiał tu, oczywiście, powieść z normatywną poetyką klasycystyczną, opartą na ścisłych regułach i na podziale gatunków. Tymczasem narracja zagładowa preferowała formę dogodną dla przedstawienia faktów, sprzy-

¹ R. Barthes, *Le Degré zero de l'écriture*. Paris 1953, s. 57. Cyt. za: K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków 2004, s. 149.

² M. Głowiński, *Odbiór, konotacje, styl*. W: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 3, s. 129.

³ R. Caillois, *Siła powieści*. Przekł., posł. T. Swoboda. Gdańsk 2008, s. 21.

jała opowieściom świadków o różnych kompetencjach kulturowych i odmiennym wykształceniu, dawała pierwszeństwo swobodzie, zachowując przy tym elementarne zasady opowiadania.

Problemem w przyswojeniu powieści przez kulturę pohołokaustową mogła być także jakość nazywana przez część badaczy powieściowością, a zatem idea, którą w pisarstwie Rolanda Barthes'a wyodrębnił Marek Bieńczyk, wiążąc ją z uporczywym dążeniem do zapisywania codziennych wydarzeń oraz do przekształcania ich w figury i chwytły retoryczne (anakoluty, aforyzmy, epifanie), rozumiane jako składniki literackości⁴. Wszystko to uczyniło powieść kategorią porządkowania świata niezależną wobec pojęć formy i gatunku, narzucania mu odgórnego sensu i pewnej wizji czy – jak to określał w *Rue des Écoles* Bieńczyk – „składniowej weryfikacji [...], odnalezienia jego składni”⁵.

W pierwszym polskim artykule poświęconym w całości zagadnieniu literatury wobec Zagłady Głowiński nazwał gatunkiem koronnym tego piśmiennictwa nie powieść, lecz opowiadanie. Powodem takiego wyboru okazała się adekwatnie pojemna i elastyczna forma tego gatunku, któremu najbliższym jest do dokumentu i który pozwala na „przedstawienie poszczególnych losów w sposób konkretny, bez troski o skomplikowane konstrukcje fabularne – niejako ze swej natury bliskie [...] sprawozdaniu, relacji o fakcie, wspomnieniu, rozumianemu jako swoisty gatunek, czy reportażowi”⁶. Za pomocą cech stanowiących o sile opowiadania można – na zasadzie przeciwieństwa – opisać również powieść, szczególnie zaś tę jej odmianę, która łączy się z Zagładą. Charakteryzowałyby ją: daleko posunięta fikcyjność, niekonkretność, polegająca na dominacji stylu antymimetycznego czy groteskowego, a także różnych innych form wypowiedzi opartych na umowności, złożona, wielopoziomowa konstrukcja fabularna, dystans wobec popularnych postaci literatury faktu, takich jak reportaż, i niesprawozdawczość. Fundamentalne właściwości opowiadania, czyli relacjonowanie zdarzeń i „przystępność” języka, nie skupiającego na sobie nadmiernej uwagi, wydają się lekceważone przez powieść o Zagładzie. Wyjątkiem są tu utwory wybitne: *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego, *Chleb rzucony umartym* Bogdana Wojdowskiego⁷ czy *Oczekiwanie* Jerzego Broszkiewicza⁸. Jednak większość owej prozy nie tylko nie zawiera w sobie adekwatnie przezroczystej narracji, ale też nie czyni zdarzeń i faktów najistotniejszym przedmiotem opowiadania historii, podczas gdy to właśnie prawda historyczna

⁴ M. Bieńczyk, *Rue des Écoles [o nich tutaj]*. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 421–422. Dwoistemu rozumieniu literackości w studiach nad Zagładą i w pisarstwie holokaustowym K. Chmielewska poświęciła studium *Literackość jako przeszkoda. Literackość jako możliwość wypowiedzenia* (w zb.: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński [i in.]. Kraków 2005). Zauważała w nim m.in.: „Kategoryczne odrzucenie poezji po Auschwitz, traktowanie literatury jako bluźnierstwa, jako karygodnego przetworzenia Holokaustu, które z konieczności kończy się porażką, powtarza się w różnych wariantach i stało się leitmotivem rozważań o Zagładzie. Odrzucenie to spotyka się jednak z tendencją przeciwną, która przejawia się w ciągłym poszukiwaniu właściwych środków, w modyfikacjach poetyk i strategii literackich, ale przede wszystkim w coraz obfitszej twórczości literackiej” (*ibidem*, s. 21).

⁵ Bieńczyk, *op. cit.*, s. 432.

⁶ M. Głowiński, *Wprowadzenie*. W zb.: *Stosowność i forma*, s. 11.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 248.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 11.

powinna stanowić cel każdego przedstawienia Zagłady. Tylko „prawdziwym” narracjom udaje się osiągnąć równowagę między dokumentaryzmem a fikcją. Spójność narracyjna, właściwa przede wszystkim dokumentom, znacznie rzadziej odnosi się do powieści. Jak stwierdził Berel Lang:

W przeciwieństwie do dzienników czy wspomnień powieść nie jest zwykle postrzegana w pierwszym rzędzie jako forma pisarstwa historycznego; jest rodzajem bardziej elastycznym i otwartym na zmiany (na przykład posiada więcej różnorodnych możliwości kreowania autorskiego punktu widzenia, fabuły, postaci). Jest zatem bardzo znaczące, że w wielu powieściach o nazistowskim ludobójstwie owe możliwości są ograniczone wymogiem prawdy historycznej – fakt szczególnie widoczny w utworach, które pod każdym innym względem ściśle przestrzegają konwencji gatunku⁹.

Antymimetyczne cechy powieści, omawiane dalej w związku z utworami Bieńczyka i Barta, stanowią według Langa o jej słabości i przekładają się na zjawisko określane przez badacza mianem „wyolbrzymienia”. Oznacza ono „nieproporcjonalnie dużą rolę historycznego kontekstu”¹⁰, zbyt częste powiadamianie odbiorcy o historyczności komunikatu, prawdziwości relacjonowanych zdarzeń czy powinnościach literatury, definiującej samą siebie w kategoriach świadectwa, a nie artefaktu. Powieści, pisze Lang, zanadto zależy na tym, by ukryć własną powieściowość, dlatego tak ostro i definitywnie broni ona prawdy, zdradzając się z własną sztucznością. Szczególnie widoczne jest to w formach podrabiających i prze-pisujących gatunki literatury dokumentu osobistego: dziennikach, wspomnieniach lub autobiografiach¹¹. W skrajnej postaci służą one zatajaniu prawdy i powstawaniu fałszerstw historycznych¹².

Zasadnicza wątpliwość, czy rozpatrywany gatunek może w sposób przekonujący opowiadać o Zagładzie, skonfrontowana z rzeczywistością literacką, składającą się z setek tego rodzaju tekstów, przestaje dziwić chociażby w odniesieniu do przykładów przywołanych na początku. Praktyka pisarska unaocznia, że od czasu zakończenia drugiej wojny światowej powieść nie tylko wykształciła dziesiątki sposobów mówienia o Holokauście, ale też, że część z nich okazuje się fortunna i skutecznie oddziałuje na myślenie społeczeństwa o historii. W artykule *Kłęska powieści. Wybrane strategie pisania o Szoo*, zastanawiając się nad pytaniem, „czy powieść o Szoo jest bluźniercza”¹³, Katarzyna Chmielewska przekonywała:

Powieść jest formą wyjątkowo pojemną. Udzielenie odpowiedzi generalnej jest więc nonsensem. Nie można orzec, że powieść jako taka jest formą stosowną lub nie. Można natomiast prześledzić poszczególne strategie powieściowe i zastanowić się, dlaczego jedne z nich wydają się trafne, inne zaś całkowicie chybione. Pierwszy i zasadniczy problem, z którym musi się zmierzyć historyk literatury, stanowią kryteria samej stosowności¹⁴.

⁹ B. Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Przeł. A. Ziębińska-Witek. Lublin 2006, s. 145–146.

¹⁰ *Ibidem*, s. 146.

¹¹ Zob. *ibidem*.

¹² Zob. R. Franklin, *A Thousand Darkness: Lies and Truth in Holocaust Fiction*. Oxford 2011. – S. Vice, *Textual Deceptions: False Memoirs and Literary Hoaxes in the Contemporary Era*. Edinburgh 2014.

¹³ K. Chmielewska, *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoo*. W zb.: *Stosowność i forma*, s. 248.

¹⁴ *Ibidem*, s. 249. Podkreśl. M. T. Problem stosowności (*decorum*) w powieści o Zagładzie badacze

Idąc za głosem Chmielewskiej, proponuję zrekonstruować recepcję dwu powieści wymienionych na wstępie, które – przypomnę – uznać należy za najbardziej dyskutowane i najczęściej opisywane teksty fikcyjne o Zagładzie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i dwutysięcznych. Czynnikiem pozwalającym zobaczyć w tych, a nie innych dziełach literackich obiekt badań nie jest wyłącznie liczba recenzji czy rozpraw naukowych napisanych na ich temat, ale ich ranga, poziom i zakres podejmowanych przez nie problemów bądź też, przynajmniej częściowo, liczba cytowań tych publikacji oraz fakt, iż publikowane one były na łamach najważniejszych pism literaturoznawczych w Polsce (takich jak „Pamiętnik Literacki”, „Ruch Literacki” czy „Teksty Drugie”). U podstaw podjętej tu analizy leży przekonanie, że z recepcji *Tworek* i *Fabryki muchotapek* można wyabstrahować preferowane i odrzucane style pisania o Zagładzie; style, które spotkały się w Polsce i z uznaniem, i z niechęcią; style odzwierciedlające poglądy polskiej publiczności literackiej, jej zapamiętania na relację między opowiadaniem o przeszłości a wiedzą historyczną oraz filozofią podejmującą temat Holokaustu, a także tym, co powinno być tabuizowane, nieomawiane, skrywane.

Jak przekonywał w artykule *Konstrukcja a recepcja. (Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego)* Głowiński:

Badanie recepcji dzieł literackich w danej epoce czy w danym kręgu społecznym lub literackim to zwykle domena bezproblemowych opisów, jakby ten dział historii literatury z samej swej istoty miał być zarezerwowany dla czystej faktografii. Wydaje się wszakże, iż i ta dziedzina zainteresowań powinna stać się przedmiotem refleksji teoretycznej, stawia bowiem przed historykiem literatury niejedno ciekawe i ważne zagadnienie¹⁵.

Uzupełniając owe założenia, Chmielewska dowodzi, że studia nad recepcją, pojmowane jako część historii literatury, nastęrczają badaczowi wielu problemów, takich jak rozpatrywanie i zestawianie niezliczonych, indywidualnych głosów na temat dzieła, nie dających się uporządkować i scalić:

Niemożliwość uwzględnienia nieskończonego przecież zróżnicowania wszelkich publiczności albo

rozważali stosunkowo rzadko. Mimo istnienia wielu prac poświęconych nadużyciom w literaturze, szczególnie popularnej, skupionych wokół pornografizacji i kiczu, studiów poświęconych *expressis verbis* wspomnianej kategorii powstało niewiele. Jednym z najistotniejszych jest praca A. H. Rosenfelda *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu* (Przeł. B. Krawcovicz. Warszawa 2003, s. 221, 228), w której mówi się m.in. o niestosownych przedstawieniach erotyki w *Wyborze Zofii W. Styronek* oraz o niestosownym komizmie w *Królu żydowskim* L. Epstein. O niestosowności w ukazaniu Zagłady Żydów ukraińskich i obozu w Treblince w odniesieniu do kontrowersyjnej powieści H. Demidenko (właśc. H. Dale) *The Hand that Signed the Paper* i budzącego wiele wątpliwości *Białego Hotelu* D. M. Thomasa pisała S. Vice w *Holocaust Fiction* (New York – London 2000, s. 148). S. Buryła (*Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*. Kraków 2016, s. 97–98) uznał za niestosowną powieść A. Czerskiego *Nieśmiertelni* (chodziło o przedstawienie w niej komory gazowej), natomiast T. Mizerkiewicz (*Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013, s. 158) jako naruszającą granice *decorum* pokazał scenę palenia żydowskimi dziećmi w lokomotywie, opisaną przez K. Piwowarskiego w zbiorze opowiadań *Więcej gazu, Kameraden!* (wspominam o tym przykładzie, mimo że pochodzi on z opowiadania, a nie z powieści, by zaznaczyć, iż refleksje wokół stosowności mają często charakter krótkich uwag, a nie obszernych studiów).

¹⁵ M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja. (Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego)*. W: *Dzieło wobec odbiorcy*, s. 169.

jednostkowych czytelników skazuje projekt nowej historii literatury na nieuchronną arbitralność, przypadkowość i fragmentaryczność, historyczne publiczności nie tworzą bowiem wspólnej perspektywy. Jest to problem nieco ogólniejszy. Teoretycy oddziaływania zdają się niekiedy zapoznawać fakt niesymetryczności autora i czytelnika, mówiąc najprościej: zapominają o tym, iż autor jest jeden, czytelników zaś wielu i nie sposób ich traktować jako symetrycznego odzwierciedlenia nadawcy. Dlatego też teoretycy tego kierunku nie dostrzegają, że jeśli przyjmie się za punkt wyjścia realną publiczność, realnego czytelnika bądź też potencjalnego odbiorcę zewnątrztekstowego, to nie sposób uzyskać jakiegokolwiek jednorodnej perspektywy, z której można by ujmować historię literatury jako całość¹⁶.

Herman Kinder i Heinz-Dieter Weber stwierdzają zaś:

największą różnorodność interpretacji pociągają za sobą zazwyczaj teksty, które w poszczególnych fragmentach wydają się jasne, jako całość stanowią jednak zagadkę, przy czym poszczególni interpretatorzy mogą ewentualnie odczuwać ich jednoznaczność lub ją deklarować¹⁷.

Do takich tekstów należą *Tworki* i *Fabryka muchołapek*, będące – mimo wielu trafnych interpretacji – powieściami niedoczytanymi, polisemicznymi, pozwalającymi się dekodować na różne sposoby w zależności od kontekstu. Chociaż „nigdy nie można z pewnością przewidzieć, jakie będzie oddziaływanie lektury”¹⁸, da się poczynić na ten temat wstępne założenia na podstawie kontekstu wspólnego dla określonej grupy czytelników. W przypadku prozy Bieńczyka i Barta jest to, z jednej strony, kontekst filozoficzny, stworzony na fundamencie najbardziej znanych i najczęściej przywoływanych w Polsce w latach 1999–2013¹⁹ lektur filozoficznych dotyczących Zagłady (zwłaszcza rozpraw Jeana-François Lyotarda oraz Jeana-Jacques’a Derridy), z drugiej zaś – kontekst kulturowy. Idąc za myślą Anny Jarmuszkiewicz, rozważającej prace Harolda Blooma, Marii Delaperrière i Stanleya Fisha, można powiedzieć, że drugi ze wspomnianych kontekstów powstaje tu w obrębie określonych wspólnot interpretacyjnych jako spoiwo ich wizji świata, a także pewien stały układ odniesienia. Dlatego niektóre właściwości dzieli z pamięcią kulturową²⁰.

Recepcja stanowi [...] zbiór [...] interpretacji powstałych jako odczytania historyczne (rozłożone w czasie) i jako ślady lektury wspólnot interpretacyjnych, które są nadal i nieustannie realizowane – synchronicznie²¹.

¹⁶ K. Chmielewska, *Ukryte założenia i aporie teorii recepcji*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4, s. 10.

¹⁷ H. Kinder, H.-D. Weber, *Badania literaturoznawcze nad recepcją zorientowaną na działanie*. W zb.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*. Antologia. Wybór, oprac., wstęp H. Orłowski. Warszawa 1986, s. 279 (przeł. W. Białik).

¹⁸ *Ibidem*, s. 286.

¹⁹ Badany okres recepcji przyjmuję za słownikiem internetowym *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, dostępnym na stronie: http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Lista_hase%C5%82 (data dostępu: 17 X 2019). Hasła *Andrzej Bart* i *Marek Bieńczyk*, przygotowane przez M. Sęczek i B. Dorosz, oprócz biogramów pisarzy zawierają listę publikacji na temat ich twórczości. W odniesieniu do *Fabryki muchołapek* zgromadzono 18 recenzji i artykułów naukowych, na temat *Tworek* – 30. Oba hasła są na bieżąco aktualizowane (hasło *Andrzej Bart* ostatni raz 17 VI 2019, hasło *Marek Bieńczyk* – 8 II 2019).

²⁰ Zob. A. Jarmuszkiewicz, *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku*. Kraków 2019.

²¹ A. Jarmuszkiewicz, *Współczesne badania nad recepcją literacką w kontekście literatury światowej oraz pamięci kulturowej*. W zb.: *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*. Red. A. Jastrzębska. Kraków 2014, s. 15.

Przeanalizowanie aktów lektury powieści Bieńczyka i Barta pozwala opisać dominujące w ostatnich latach style odbioru powieści o Zagładzie, lecz zarazem przynosi odpowiedź na pytanie, dlaczego akurat te, a nie inne dzieła stały się przedmiotem wzmoczonej refleksji historyków literatury. *Tworek* i *Fabryka muchotapek* okazują się artefaktami nie tylko budzącymi wątpliwości estetyczne, ale też takimi, wobec których duża część polskiego literaturoznawstwa musiała zająć określone stanowisko, aby umocnić bądź osłabić swoje oczekiwania wobec wiedzy na temat Shoah.

Żeby podczas analizy poszczególnych świadectw odbioru prawidłowo odtworzyć część kontekstu kulturowego, na jaką składają się prace polskich historyków i socjologów oraz tłumaczenia książek historyków zagranicznych, opublikowane po 1999 roku, warto jedynie wymienić tytuły owych rozpraw w kolejności ich ukazywania się. Są to: *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa (2000), „*Szanowny panie Gistapo*”. *Donosy do władz niemieckich w Warszawie i okolicach* Barbary Engelking (2003), „*Ja tego Żyda znam!*” *Szantażowanie Żydów w Warszawie 1939–1943* Jana Grabowskiego (2004), „*Jestem Żydem, chcę wejść*”. *Hotel Polski w Warszawie, 1943* Agnieszki Haskiej (2006), *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1939–1945* Raula Hilberga (2007), „*Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu*”. *Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie* Moniki Polit (2012) i wreszcie *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* Engelking i Jacka Leociaka (wydanie 2, zmienione, poprawione i rozszerzone: 2013). Ponieważ współczesne powieści o Zagładzie zaczęto postrzegać jako historyczne²², należy oczekiwać transferu wiedzy między pisarzami, badaczami przeszłości i czytelnikami, gotowymi przyjmować je nie tylko jako spójną prawdę, ale przede wszystkim jako konstrukt myślowy, oparty na źródłach, odnośnikach i przypisach.

Ostatnie z założeń poprzedzających analizę dotyczy sposobu rekonstruowania recepcji. W związku z tym, że w przypadku *Tworek* i *Fabryki muchotapek* rozwija się ona dwufalowo – najpierw pod wpływem recenzji, a później prac naukowych – w omówieniu zostaną uwzględnione zasadnicze różnice między obiema falami. Opierać się ono będzie na dwu tytułowych kategoriach uznanych przez redaktorów pracy *Stosowność i forma* za kluczowe dla dyskursu o Zagładzie, nie zaś na pojęciach takich jak bohater, narrator czy fabuła, wokół których kiedyś prowadzono rozważania poświęcone recepcji powieści²³.

Dla pierwszych recenzentów *Tworek* ogromnym kłopotem okazał się język utworu: podkreślano jego nie stosowność, banalność, przesadną lekkość i nieadekwatność wobec prezentowanych zdarzeń. Michał Witkowski pisał, iż rzeczywistość przedstawiona jest nostalgicznie, czasem „drażniąco sentymentalnie”²⁴, podkreślał fikcyjność i tekstualność świata *Tworek*, a także ukryte w nim, nie do końca jasne, sensory. Mieczysław Orski z kolei doceniał śmiałość wyobraźni pisarskiej Bieńczyka, chwalił go za wybór formy palimpsestu czy aluzje do *Baśni tysiąca i jednej nocy*, ale zupełnie nie uwzględnił warstwy historycznej dzieła. Twierdził np., że jego bohaterowie albo należą do polskiego podziemia, albo są Żydami ukrywa-

²² Stanowisko takie sformułował w 2011 r. P. R. Anderson, a pisał o nim F. Jameson (*The Antinomies of Realism*. London – New York 2013, s. 259).

²³ Zob. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja*, s. 170.

²⁴ M. Witkowski, *Majstersztyk*. „Odra” 2000, nr 3, s. 125.

jącymi się w „tolerancyjnej niemieckiej administracji szpitala tworkowskiego”²⁵. Podobny problem sprawiała krytykowi melancholijna wymowa tekstu, na którą w „Megaronie” zwrócili uwagę Przemysław Czaplinski i Piotr Śliwiński. Nieprzychylnie o powieści Bieńczyka wypowiedziała się Agnieszka Czachowska, pisząc w „Twórczości” o rozdmuchanych do granic wytrzymałości szczegółach, nieciekawych i sztucznych perypetiach uczuciowych bohaterów oraz o słabo opracowanym wątku miłosnym, niegodnym autora *Terminalu*. „Banał codzienności zmienia się w banał tragedii”²⁶ – konstatowała recenzentka. Podobnie krytyczny stosunek do przedstawienia historii miała Kazimiera Szczuka:

Powieść Bieńczyka, odtwarzająca magiczny i kojący rytm stacji kolejki EKD (dziś WKD):... Reguły – Malichy – Tworki – Pruszków... powraca do autentycznego „kawałka historii”. W żaden sposób nie można by się jednak tego domyśleć w spotkaniu z samym tekstem, skupionym na sposobach mówienia i, mocą autorskiej decyzji, zamkniętym we własnej literackości²⁷.

Ostatecznie Szczuka doceniła w języku *Tworek* jego odnowicielską osobliwość, cechującą się brakiem zaufania do zastanych reguł, które nie nadawały się do opowiadania o Zagładzie:

Gra z językiem w „byłe mówić” (bredzić, rymować, powtarzać, błaznować, szlochać *etc.*) zawsze jednak pamięta o swym własnym, podejrzanym, wieloznacznym statusie – aluzje i wszelkie ponure żarty podkopują wszelkie zadomowienie w języku...²⁸

W odróżnieniu od poprzednich krytyków Katarzyna Nadana sformułowała w „Res Publice Nowej” kilka bardzo przychylnych sądów na temat *Tworek*. Większość dotyczyła, nie dostrzeżonego dotąd, problemu relacji polsko-żydowskich w czasie wojny. Recenzentka określiła je przy użyciu formuły „trauma utraty »takich samych-
innych«”²⁹, naświetlając przy okazji fenomen przyjaźni między Polakami a Żydami, zasygnalizowany za pomocą porzucenia określeń narodowości bohaterów i zastąpienia ich imionami oraz poprzez zbudowanie analogii między losami polskimi i żydowskimi.

W przeciwieństwie do recenzji powieści Bieńczyka omówienia *Fabryki muchotapek* układają się w chór zgodnych pochwał, a ich przedmiotem jest przede wszystkim forma: odnowicielska wobec tematu, nastawiona na dyskusję wokół historii, zdolna pokazać głęboką tęsknotę narratora za żydowską Łodzią i kontrowersje wokół czołowej postaci getta łódzkiego – Chaima Mordechaja Rumkowskiego. Inaczej niż Bieńczyk, Bart zastosował do opisu zdarzeń stosunkowo prosty, niekiedy ironiczny język, dzięki któremu uniknął krytyki pojawiającej się w recenzjach *Tworek*. Według Sławomira Buryły autor *Rewersu*:

łączy prawdę dokumentu i wyobraźni. Przy czym alternatywą dla żywiołu dokumentalnego nie jest kłamstwo, ale przekaz będący efektem kreacyjnych zdolności artysty. Ów aspekt kreacyjny nie stanowi nieokielznanej siły, lecz zostaje podporządkowany – na ile to możliwe – prawdzie historycznej³⁰.

²⁵ M. Orski, *O Jurku-ogórku głodnym przeżyć*. „Nowe Książki” 1999, nr 11, s. 16. Zob. też tego autora: *Opowieści dla dorosłych i opowiadki dla niedorostych*. Wrocław 2010, s. 65–69.

²⁶ A. Czachowska, „Dlaczego, psia krewo, polski?” „Twórczość” 1999, nr 12, s. 126.

²⁷ K. Szczuka, *Miłość w czasach Zagłady*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 27, s. 14.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ K. Nadana, *U Pana Boga za piecem*. „Res Publica Nowa” 1999, nr 7/8, s. 105.

³⁰ S. Buryła, *Bez wyroku*. „Więź” 2009, nr 10, s. 132.

Niezwykle istotną rolę, zdaniem badacza, odgrywa tu także ironia: gdyby nie ona, „można by się zastanawiać, czy *Fabryka muchotapek* to nic więcej ponad sprawnie warsztatowo napisaną książkę dla niezbyt wybrednego odbiorcy”³¹.

Maciej Robert, Krzysztof Cieślak i Włodzimierz Paźniewski podkreślają „dobrą robotę” prozaika, jego wysoką, choć nie zawsze docenianą, pozycję w literaturze i intencjonalność jego sztuki³² (*Fabryka muchotapek* to według nich „utwór, w którym rzeczywiście o coś chodzi”³³). Dariusz Nowacki jeszcze wyraźniej pokazuje nowatorstwo dzieła Barta:

To afirmatywna, wolna od lamentów wędrowka po mieście, które Andrzej Bart autentycznie kocha [...]. *Fabrykę muchotapek* można chyba wpisać na krótką listę polskich powieści, w których [...] doszło do odnowienia tematyki związanej z Zagładą. [...] czyta się z przejęciem i podziwem³⁴.

Recenzenci rozpoznają w *Fabryce muchotapek* cechy powieści postmodernistycznej. Nie przeszkadza im to jednak w docenieniu dzieła Barta i uznaniu połączenia postmodernizmu z Zagładą za odpowiedni wybór.

Postmodernistyczna konwencja stosowana przez tego pisarza od samego początku jego błyskotliwej literackiej kariery pozwala przecież mieszać nie tylko plany historyczne i ożywiać umarłych, ale też inkrustować główny wątek narracyjny powieści przypadkowymi cytatami.

– pisze Gustaw Romanowski³⁵. Tylko w recenzji Magdaleny Góreckiej pojawiają się wątpliwości dotyczące właściwego wyboru formy: „Czy można w taki sposób pisać o Zagładzie?”; „Czy sąd nad przywódcą łódzkiego getta to dobry temat na powieść w duchu postmodernistycznym?”³⁶. Rozwiewa je jednak Paulina Małochleb:

Doskonałość *Fabryki muchotapek* polega na tym, że nie jest ona kolejną „holocaustową szminką”, historią, jakie publikuje się nieustannie, bo jest na nie popyt. Nie ma lepszego przepisu na bestseller, niż napisać powieść osadzoną w czasie wojny... Tymczasem powieść Barta nie powstała na żadne społeczne zamówienie³⁷.

Kierunek odczytań naukowych obu powieści okazuje się odwrotny niż w przypadku recenzji: docenia się Bieńczyka i z podejrzliwością analizuje strategię twórczą Barta. Przyczyny tej zmiany, szczególnie że zarówno po stronie krytyków, jak i autorów studiów można znaleźć uczonych, nie zawsze są od razu zrozumiałe. W jednym z pierwszych artykułów poświęconych *Tworcom* Maciej Leciński nazywa prozę Bieńczyka „udaną próbą znalezienia nowego języka dla opowieści o Holocaustie”³⁸. Określenie to wolno ocenić jako symboliczne. Po latach wahań i wątpliwo-

³¹ *Ibidem*.

³² M. Robert, rec.: A. Bart, *Fabryka muchotapek*. Warszawa 2010. „Notes Wydawniczy” 2009, nr 1. – K. Cieślak, *Proces, którego nie było*. „Polityka”, 28 XI 2009. Na stronie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/274600,1,recenzja-ksiazki-andrzej-bart-fabryka-mucholapek.read> (data dostępu: 14 X 2019).

³³ W. Paźniewski, *Trybunał Barta*. „Przegląd Polityczny” 2009, nr 94, s. 157.

³⁴ D. Nowacki, *Z niezgody na nieobecność*. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 48.

³⁵ G. Romanowski, *Proces bez wyroku. Powrót Rumkowskiego*. „Kronika Miasta Łodzi” 2009, z. 2, s. 271.

³⁶ M. Górecka, *Sprzedać duszę za złudę przetrwania*. „Akcent” 2009, nr 3, s. 138, 140.

³⁷ P. Małochleb, *Murarz buduje, a ja majacze*. „FA-art” 2009, nr 1/2, s. 51.

³⁸ M. Leciński, „Likwidacja przewagi”. *Praca żałoby i empatia w „Tworach” Marka Bieńczyka*. „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 156.

ści co do wyniku poszukiwań dyskursu, który zdołałby unieść doświadczenie i pamięć Zagłady, literaturze udaje się znaleźć taką opowieść – i to nie w sensie historycznym (tu *Tworki* mówią niewiele, unikając nawet prostego wskazywania odniesień pozatekstowych, zawartych w historii Sonii, Jurka i Marcela, oraz kontekstu tych fabuł), ale literackim, czyli takim, o jakim za pośrednictwem Barthes'a w *Rue des Écoles* oznaśniał Bieńczyk, pisząc o idei powieściowości.

Analizujący *Tworki* badacze skupili się więc wokół kilku pojęć, podyktowanych czytaniem w latach dwutysięcznych lekturami filozoficznymi, narratywistycznymi i psychoanalitycznymi: języka i jego metonimicznych właściwości (jak za Frankiem Ankersmitem pisze Arkadiusz Morawiec) oraz jego manowców i bezdroży (Aleksandra Ubertowska), żaloby i melancholii (Leciński, Przemysław Czapliński), narracyjnego fetyszyzmu i kultury posttraumatycznej (Katarzyna Bojarska), niewyraźności w powieści postmodernistycznej (Maciej Płaza), retoryki czasowości (Jakub Muchowski), idylliczności (Marek Zaleski), postpamięci (Marta Czermarmazowicz, Anna Mach), mesjanizmu (Emilia Padoł), miłości (Bartłomiej Krupa)³⁹. Za pomocą wymienionych kategorii, z jednej strony, przedstawiono *Tworki* jako totalne zerwanie z oświeceniową tradycją pisania o katastrofie (Zaleski), z drugiej – widziano w nich naruszenie granic poświeceniowej praktyki artystycznej, urągające jej etyczności i pamięci o ofiarach (Ubertowska). Bardzo istotne okazało się również to, że Bieńczyk zdołał jednocześnie stworzyć powieść o języku Zagłady i uniknąć mówienia o niej, a zatem tego, co od początku stanowiło słabość takich powieści. „Bieńczyk postanawia mówić o Zagładzie za pomocą... niemówienia o Zagładzie”, pisał Piotr Marecki⁴⁰. Czapliński wtórował: „Powieść Bieńczyka wydaje się próbą ukazania konkretnego języka jako przyczyny niezrozumienia Zagłady”⁴¹. „W powieści nie mówi się wprost o Zagładzie, Żydach, szmalcownikach...”, dowodziła Chmielewska⁴². Krupa zaś konkludował: „A [...] najważniejsze rzeczy dzieją się – wszyscy

³⁹ A. Morawiec, *Holokaust i postmodernizm. O „Tworkach” Marka Bieńczyka*. W: *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009, s. 347–363. – A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007, s. 289–296. – Leciński, *op. cit.* – P. Czapliński, *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. W zb.: *Ślady obecności*. Red. S. Buryła, A. Molisak. Kraków 2010, s. 371–373. – K. Bojarska, *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*. „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 2. – M. Płaza, *Tekst doświadczenia, doświadczenie tekstu – narracje Marka Bieńczyka*. W zb.: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*. Red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2007. – J. Muchowski, *Figury czasowości w „Tworkach” Marka Bieńczyka*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3. – M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 277–310. – M. Czermarmazowicz, *Podmiot literacki wobec doświadczenia (post)traumy. Reprezentacje Holocaustu w perspektywie postpamięci (na podstawie „Zagłady” Piotra Szewca, „Tworek” Marka Bieńczyka i „Každy przynioś, co miał najlepszego” Mieczysława Abramowicza*. W zb.: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*. Red. nauk. Ż. Nalewajk. Warszawa 2011. – A. Mach, *Świadkowie świadectwa. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016. – E. Padoł, *Język i mesjanizm: (post)konteksty a problematyka żydowska w „Tworkach” Marka Bieńczyka*. W zb.: *Polacy–Żydzi: kontakty kulturowe i literackie*. Red. E. Prokop–Janiec. Kraków 2014. – Krupa, *op. cit.*

⁴⁰ P. Marecki, *(Po)tworek Derridy*. „Studium” 1999, nr 6 / 2000, nr 1, s. 180.

⁴¹ Czapliński, *op. cit.*, s. 373.

⁴² Chmielewska, *Kłęska powieści?*, s. 259–260.

interpretatorzy powieści są tu w zasadzie zgodni – w obrębie samego języka⁴³. Języka, czyli czegoś, co stoi w opozycji do tego (tych), czego (których) nie ma. „Lepiej pozostać w ludzkiej przestrzeni, zakończyć opowieść gestem afirmacji, niż zaciekle drażyć nieobecność”, pouczał Zaleski⁴⁴. Na koniec powtórnie Leciński:

Tworki Marka Bieńczyka są powieścią przywracającą wiarę w sens literatury, okazuje się bowiem, że umiejętność współodczuwania, „wsluchiwania się” w drugiego można wykorzystać w prozie do rozpoznania własnej traumy, własnej utraty. Dla Bieńczyka pisanie, od dawna uznawane za terapię, a dla odbiorcy lektura – okazać się mogą (to kolejna dobra wiadomość) lekiem na „chorobę żaloby”⁴⁵.

Warto odnotować, że wśród głosów aprobatywnych zabrakło jakiegokolwiek analizy zestawiającej powieść z wiedzą historyczną. Wprawdzie czas publikacji *Tworek* przypadł jeszcze na koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku, ale już rok później pojawili się *Sąsiedzi* Grossa, a wraz z nimi nastąpiła zupełnie nowa era dyskusji o Zagładzie w Polsce, skoncentrowana na polskim sprawstwie i nadszarpniętym wizerunku stosunków polsko-żydowskich podczas wojny. Echa owej debaty, ciągnącej się do dzisiaj, nie są słyszalne w omawianych artykułach. W przeciwnym razie ich ton, pełen przekonania o tym, że Bieńczykowi udało się uratować w powieści wartości humanistyczne, nie byłby tak spokojny.

W zupełnie inną stronę zwrócili się badacze *Fabryki muchołapek*. To, co jeszcze dla recenzentów powieści stanowiło jej zaletę (jak misterna konstrukcja), teraz okazało się wywoływać wrażenie repetycji i *déjà vu*. Jak pisała Krystyna Pietrych: „cały arsenał zintensyfikowanych gier tekstowych [...] jakoś zawodzi”⁴⁶. Badaczka wysunęła wobec książki Barta kolejne cztery zarzuty: jest ona zbiorem gotowych formuł, sąd nad bohaterem ma charakter pozorny (w istocie pokazuje się go jak postać negatywną), pogwałcone zostają granice etyczne kreacji („Czy można mówić z wnętrza jadącej ciężarówki-komory, gdy już czuć spaliny? Odpowiedź nie jest dla mnie oczywista. Mam poczucie jednak, że dochodzi w tym przypadku do jakiegoś naruszenia i przekroczenia przestrzeni ciszy i milczenia”), a „cała uruchomiona przez Barta strategia literacka gubi gdzieś straszność, o której stara się opowiadać”⁴⁷.

Także dla Danuty Szajnert szarże fabularne Barta okazały się złudną strategią pisania o Zagładzie:

I nie chodzi tu jedynie o manifestowaną w *Fabryce muchołapek* metatekstualność czy samoobronny ironiczny dystans i ton aż nazbyt, wydawałoby się, lekki: niemal na pograniczu stosowności, zważywszy na prezentowaną problematykę⁴⁸.

Powieść Barta uznano za narcystyczny popis pozbawionego wiedzy historycznej

⁴³ Krupa, *op. cit.*, s. 332.

⁴⁴ Zaleski, *op. cit.*, s. 310.

⁴⁵ Leciński, *op. cit.*, s. 166.

⁴⁶ K. Pietrych, *(Post)pamięć Holocaustu – (meta)tekst a etyka. „Fabryka muchołapek” Andrzeja Barta a „Byłam sekretarką Rumkowskiego” Elżbiety Cherezińskiej*. W zb.: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Red. Z. Andres, J. Pasterski. T. 1. Rzeszów 2010, s. 214.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 216.

⁴⁸ D. Szajnert, *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona – literackie topografie Litzmannstadt Getto (rekonesans). Część druga*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 6 (2015), s. 22.

autora, który ani dobrze nie opanował reguł gatunku powieści postmodernistycznej⁴⁹, ani nie posiadał wystarczającej wiedzy na temat Litzmannstadt Getto. W numerze szóstym rocznika Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” zainicjowano dyskusję wokół *Fabryki muchotapek*. Justyna Kowalska-Leder skrytykowała warstwę poznawczą powieści:

Owszem, [czytelnik] może podziwiać wiedzę i kunszt pisarski Andrzeja Barta, ale za sprawą jego powieści niczego nowego się nie dowie, nie zostanie też emocjonalnie z niczym nowym skonfrontowany. Problem tkwi bowiem w tym, że autor *Fabryki muchotapek* nie podejmuje się najtrudniejszego, a zarazem najważniejszego z perspektywy czytelnika zadania – próby zrozumienia postępowania Chaima Rumkowskiego, a więc odpowiedzi na przynajmniej część pytań, które narosły wokół jego osoby⁵⁰.

Z kolei Jacek Leociak za nieudaną uznał całą koncepcję powieści Barta, redukując jej postmodernistyczną estetykę do narcystycznego podrabiania dokumentu:

Książka Barta jest dla mnie przykładem kiczu narcystycznego. Jest w pół drogi między literaturą a dokumentem, powieścią a relacją, zeznaniem a zapisem snu. Jest manifestacyjnie „pomiędzy” dyskursami, gatunkami, prawdą a zmyśleniem. W stu procentach spełnia zatem model postliteratury w czasach postnowoczesnych. Niczym więc nie zaskakuje – jej poetyka jest doskonale przewidywalna, aż do bólu „posttradycyjna”⁵¹.

Gruntownej analizie powieści podjęła się Polit we wspomnianej monografii. Nazwała *Fabrykę muchotapek* „straconą, może ostatnią okazją, by w Polsce ukazała się rzetelna i zarazem ciekawa powieść o MChR jako człowieku i Przelozonym Żydów w łódzkim getcie”⁵². Równocześnie, przywołując bardziej niszowe źródła i opracowania historyczne, Polit zaprojektowała możliwą powieść o Rumkowskim, nie osądzającą, dopracowaną faktograficznie, mniej jednoznaczną.

Autorami najobszerniejszych i najsurowszych omówień krytycznych *Fabryki muchotapek* okazali się badacze najważniejsi dla tematu getta w Łodzi. Część z nich, jak Agnieszka Izdebska, Pietrych czy Szajnert, pracuje w Uniwersytecie Łódzkim, pozostali – Kowalska-Leder, Leociak, Polit – są związani z Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN. Oba środowiska dowiodły, że „*Fabryka muchotapek*, tak oczekiwana i chwalona, jest dobrą powieścią o miejscu, historii i osobistym do nich stosunku artysty. Niestety, jako opowieść o MChR [...] jest chybiona”⁵³.

Mimo widocznych różnic porównywane utwory wiele łączą. Na podstawie przytoczonych i omówionych opinii można stwierdzić, iż opis ich cech strukturalnych, rozwiązań narracyjnych (jak przemieszanie czasów wypowiedzi) oraz odniesień filozoficznych (do Derridańskiej koncepcji języka czy kategorii wzniosłości rozu-

⁴⁹ A. Izdebska i D. Szajnert (*The Holocaust – Postmemory – Postmodern Novel: „The Flytrap Factory” by Andrzej Bart, „Tworci” by Marek Bieńczyk and „Skaza” by Magdalena Tulli*. W zb.: *The Holocaust in the Central European Literatures and Cultures since 1989 / Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989*. Red. R. Ibler. Stuttgart 2014, s. 143) porównały *Fabrykę muchotapek* do kieszonkowego słownika i wiedzy w pigułce.

⁵⁰ J. Kowalska-Leder, rec.: A. Bart, *Fabryka muchotapek*. Warszawa 2010. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” nr 6 (2010), s. 322.

⁵¹ J. Leociak, *O nadużyciach w badaniach nad doświadczeniem Zagłady*. Jw., s. 14.

⁵² M. Polit, „Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu”. Mordechaj Chaim Rumkowski. *Prawda i zmyślenie*. Warszawa 2012, s. 203.

⁵³ *Ibidem*, s. 199.

mianej za Lyotardem jako silny, splatający w sobie przyjemność i ból dwuznaczny afekt⁵⁴, który wywołuje w podmiocie uczucie analogiczne do tego charakterystycznego dla sytuacji śmierci i wybawienia⁵⁵) jest podobny, natomiast różne są jego oceny. Za aprobatą wobec projektu Bieńczyka stoi docenienie języka powieści, potraktowanego ostatecznie jako stosowny dyskurs o Zagładzie. Z kolei za negację konceptów Barta odpowiada niewłaściwie pomyślana narracja historyczna. Omówione ślady odbioru można zaprezentować w dwu grupach: pierwszą, odnoszącą się do *Tworek*, anonsowałoby pytanie o estetykę (jak się przedstawia Zagładę?), drugą, odsyłającą do *Fabryki muchotapek*, warto scharakteryzować za pomocą pytania o historię (Co się przedstawia? Jakie fakty z życia Rumkowskiego zostały przez pisarza uwzględnione? Czy oparł się on na wystarczającej liczbie źródeł historycznych, by adekwatnie zbliżyć swoją wizję przeszłości do prawdy?). Zrozumienie przyczyn tak różnego wartościowania bardzo podobnych chwytów formalnych i koncepcji myślowych ułatwić mogą teoria narratywistyczna Ankersmita i zaproponowane przez niego pojęcia reprezentacji historycznej, wzniosłości oraz traumy.

Za wzmoczone w ostatnich dekadach zainteresowanie historyków Zagładą odpowiadają ograniczenia zwrotu lingwistycznego, który doprowadził do uczynienia z języka warunku „możliwości wszelkiej wiedzy i rozumienia historycznego”, ale jednocześnie nie podołał rozumieniu samej Zagłady. „Nie powinno nas wręcz dziwić” – wyjaśnia Ankersmit – „że Holocaust stał się największym wyzwaniem dla tego transcendentalizmu lingwistycznego”, a „zwrot lingwistyczny napotka swoją *nemesis* w postaci problemu przedstawiania Holocaustu”⁵⁶. Wszelkie językowe unaocznienia przeszłości, w tym także powieść, należy rozpatrywać w kategoriach narracji historycznych, będących reprezentacjami minionego, a zatem „re-prezentacjami” nieobecności. Wprawdzie – poucza dalej Ankersmit – powinno się dołożyć starań, aby wiarygodnie zastępowały one nieobecną przeszłość, ale właśnie dlatego, że są tylko jej substytutami, nie sposób ich oceniać jako prawdziwych czy fałszywych (jak zdań w logice)⁵⁷. Narratywizacja historii odbywa się poprzez narratywizację traumy, czyli włączenie przeszłych zdarzeń w obręb prywatnych doświadczeń podmiotu decydującego o reprezentacji. Wskutek tego dochodzi do separacji historii i jej przedstawienia oraz do doświadczenia wzniosłości (będącej reakcją na ruch rozdzielania). Przeszłość staje się częścią czasu teraźniejszego, traci ostrość, nie jest już niebezpieczna, a podmiot może sprawować nad nią kontrolę⁵⁸ – dzięki niezliczonym własnym narracjom, rozbijającym monopol zinstytucjonalizowanej

⁵⁴ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac., przedm. R. Nycz. Wyd. 2. Kraków 1998, s. 55 (przeł. M. P. Markowski).

⁵⁵ J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 182.

⁵⁶ F. Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*. W zb.: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red., wstęp E. Domańska. Kraków 2004, s. 381 (przeł. M. Zapędowska).

⁵⁷ F. Ankersmit, *Wprowadzenie do wydania polskiego*. W zb.: jw., s. 32 (przeł. E. Domańska).

⁵⁸ Zob. F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości*. W zb.: jw., s. 356 (przeł. J. Benedyktowicz, przekł. przejrzał M. Bańkowski, przekł. uzup. E. Domańska).

historii i oddającym pierwszeństwo pamięci („sprywatyzowana pamięć”) oraz przeciw-wspomnieniom (*counter-memories*)⁵⁹.

Sygnalami kontroli przeszłości przedstawionej w *Tworach* okazały się, poczynione przez Bieńczyka, aluzje kulturowe. Najwięcej pisali o nich Zaleski, porównujący sielankowość powieści z melancholijnymi obrazami Antoine’a Watteau i *The Invention of Liberty* Jeana Starobinskiego, Leciński, wyczytujący z *Tworów* reinterpretację mitu arkadyjskiego, Szczuka i Ubertowska, krytykujące sposób, w jaki Bieńczyk przypomniał fantazmat pięknej Żydówki, czy Bojarska i Morawiec, objaśniający postać Antyplatoną i tradycji platońskiej w dziele. Dowiedziono, że Bieńczykowi udało się wykreować powieść o Zagładzie na miarę naszej kultury; że znalazł on mimo wszystko *modus*, aby, nie kwestionując jej najtrwalszych zasad i wartości, opisać Zagładę za pomocą istniejących mitów, toposów i stylów. Opublikowana prawie dekadę później *Fabryka muchotapek* została przeczytana głównie z perspektywy przedstawianej przez nią historii, chociaż i tutaj krytyka doskonale poradziła sobie z wychwyceniem wszystkich aluzji literackich i intertekstów⁶⁰. Z pewnością Bartowi było bliżej do historiograficznej koncepcji powieści Lindy Hutcheon – z jej swobodnym stosunkiem do faktów, rozpadająca się formą i rozumieniem archiwum jako miejsca spotkania historii z literaturą⁶¹. A to musiało także oznaczać, że do pisania o Zagładzie wybrał autor styl „źle obecny” w Polsce, utożsamiany z błagą i rozrywką, daleki od umacniania – nawet poprzez wcześniejszą dekonstrukcję – przeświadczenia o doniosłości kultury narodowej⁶².

Rekonstrukcja recepcji prozy Bieńczyka i Barta uzmysławia, iż pod koniec lat dwutysięcznych porzucono namysł nad stosownością i formą na rzecz pytań o historię. Powróciły kwestie powinności etycznych literatury i jej odpowiedzialności za rozliczanie przeszłości, a także oceny kontrowersyjnych postaw Polaków i Żydów w czasie wojny. Mimo że rośnie liczba prac historycznych, w rozprawach naukowych na temat *Tworów* nie widać tego zwrotu. Preferowany styl odbioru powieści o Zagładzie po 1989 roku odnosi się do problemów związanych głównie z estetyką, z językiem, z funkcją retoryki, z rozumieniem powieściowości, z granicami reprezentacji, z tym, co należy uznać za niewyraźne. Zdecydowanie gorzej przyjął się styl związany z postmodernistycznym pojmowaniem historii, jakie można znaleźć w rozprawach Hutcheon czy Briana McHale’a: parodię i bezceremonialne przekreślanie faktów⁶³ oceniono jako słabość artystyczną powieści, a nie jej odpowiedź na wyzwanie rzucone literaturze przez Zagładę.

⁵⁹ Ankersmit, *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*, s. 373.

⁶⁰ Zob. B. Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma*. W zb.: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. Nycz. Kraków 2011.

⁶¹ L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. W zb.: *Postmodernizm*, s. 383 (przeł. J. Margański).

⁶² K. Uniłowski, *Czym są fabulacje i dlaczego się je lekceważy? W: Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*. Katowice 2013.

⁶³ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*. Przeł. M. Płaza. Kraków 2012, s. 24.

Abstract

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

**STYLES OF RECEPTION OF THE POLISH NOVEL ABOUT THE SHOAH
ON MAREK BIEŃCZYK'S "TWORKI" AND ANDRZEJ BART'S "FABRYKA MUCHOŁAPEK"
("FLYTRAP FACTORY")**

Employing Michał Głowiński's concept of styles of reception, Tomczok researches the reception of two Polish novels about the Shoah, namely Marek Bieńczyk's *Tworki* (1999) and Andrzej Bart's *Fabryka muchołapek* (*Flytrap Factory*, 2008). The analysis reveals the following conclusions: in the first decade of the 21st century, a shift in understanding the role of the novel about the Shoah took place, as the novel—a disregarded genre and having many reservations—became a subject of intense debates about the representation and understanding of the Holocaust and, furthermore, the aesthetic categories used for evaluating the literature about the Shoah lost their significance. After the year 2008, history has become the most crucial category among the Polish scholars, alongside its interpretations and modes of expression.