

Adam Adamczyk

Sonia się uśmiechnęła. O tym, czy Marek Bieńczyk napisał powieść o Holocaustie

Tekst o *Tworach* Marka Bieńczyka planowałem sobie już jakiś czas temu, a ostatecznym pretekstem okazało się zaproszenie do napisania tekstu na temat związku aksjologii i literatury. A przecież trudno wyobrazić sobie rzecz aksjologicznie bardziej wyrazistą, bardziej ostrą od tematu traumy, dodatkowo jeszcze traumy związanej z Holocaustem.

Na początek uwaga przedwstępna i najzupełniej osobista: kiedy książkę Bieńczyka czytałem po raz pierwszy, gotowy byłem widzieć owe miliony żydowskich trupów zupełnie bezapelacyjnie, poza jakąkolwiek dyskusją. Z kolei mój kolega, z którym przygotowywałem pewien projekt związany z twórczością autora omawianej książki, był skłonny nie zauważać niczego więcej poza retoryczną „gierką” (tak powiedział), wszakże bezinteresowną i raczej pozbawioną alegoryczności – w znaczeniu de Manowskim – jako zespołu tropów i figur, mających stwarzać (w głowie odbiorcy i z jego inicjatywy) określony efekt znaczeniowy, czy, jeśli już mówimy o zagładzie Żydów, określony efekt społeczny i, co stokroć ważniejsze, emocjonalny – jakkolwiek odczytany umownie, subiektywnie i arbitralnie to, należy sądzić, założony przez autora *Tworek* jako powszechny.

Ale – i to jest najciekawsze – niedługo potem nasze stanowiska zaczęły się zmieniać – ja stawałem się na tą powieść nieco ślepy, on z kolei (i w tym samym czasie!) zaczął dostrzegać w tekście Bieńczyka owo **niewyraźalne**, które wcześniej uznawał za najwyraźniej „niewyraźone”.

Sam więc byłem ciekaw kolejnej już reakcji własnej, gdy przyszło mi czytać książkę po raz trzeci, by prześledzić jej – być może – alegoryczną mechanikę oraz to, co za ową mechaniką – ewentualnie – się kryje – ogrom istnień ludzkich i całą kilkumilionową narodową hekatombę.

Chodzi o kwestię następującą: czy Bieńczyk pisząc książkę dla siebie (dla siebie o Holocaustie) napisał jednocześnie książkę dla innych, czy „podśpiewuje” – parafrazując Białoszewskiego – sobie, czy komuś jeszcze, i czy *Tworki* to po prostu metateoretyczna powieść testująca metody pisania o niewyraźalnym, wypróbowująca współczesne narzędzia utrwalania wzniosłości, czy może autentyczny powrót zmarłych (autentyczny rzecz jasna w Bloomowskim tego słowa znaczeniu), wreszcie czy powieść posiada swoją własną „siłę rażenia”, by użyć dobitnego emocjonalnie sformułowania Doroty Krawczyńskiej¹, świetnie jednak oddającego metodykę dyskusowania spraw, które chcemy podnieść.

A jest to sformułowanie spoza porządku intelektualnego, podobnie jak kategoria empatii, pierwszy człon tytułu tekstu Krawczyńskiej i jak kategoria identyfikacji – obie zakładają bierny charakter podmiotu względem tego co zewnętrzne, mówić wtedy trzeba raczej o poddawaniu się lekturze, owej sile rażenia, jak chce rzecz nazwać Krawczyńska.

Wydaje się bowiem, że wzniosłość, a co za tym idzie empatia, trauma, identyfikacja, czy współczucie – nieodmierne składniki pisarstwa holocaustowego to kategorie

¹ D. Krawczyńska, *Empatia? Substytucja? Identyfikacja? Jak czytać teksty o Zagładzie?* [w:] „Teksty Drugie” 2004, nr 5 [89], s. 179.

całkowicie pozaestetyczne, co jednak – widać to zwłaszcza na przykładzie dyskusji na temat wzniosłości² – jest ciągle sprawą sporną. Tym dziwniejsze, że mówimy przecież o porządku doznań i odczuć, który – ewentualnie – można artystycznie opracować (lepiej lub gorzej), używając do tego określonych strategii estetycznych (jedne wydają się bardziej adekwatne od innych) – chodzi po prostu o to, czy udaje się pewne rzeczy skutecznie wmówić odbiorcy, przede wszystkim jednak jego psychice, nie zaś jego dotychczasowemu doświadczeniu czytelniczemu. Kiedy autor świadczy o traumie, audytorium jest nie tylko konieczne, ale musi być to audytorium bardzo serio, niezachwiane w odbiorze, więź nie może być niczym zakłócona, a Ja powinno całkowicie i bezwarunkowo zsynchronizować się z mówiącym Innym.

Paul de Man napisał o „procesie czytania, w którym retoryka jest wybuchową mieszanką tropu i **perswazji** [podkreślenie – A.A.]”³, stwierdził, że także język literacki może posiadać funkcję performatywną. Co prawda mówił o tym z pozycji czytelnika, z całą jednak pewnością retoryka Holocaustu (szerzej – retoryka wzniosłości, traumy, etc.) ma perswazję i performatywność wpisane niejako immanentnie, już w punkcie wyjścia, jako zadanie do wykonania. W przypadku traumy stawką nie jest żaden artyzm, żadna sztuka. Stawką okazuje się skuteczne (lub nieskuteczne) przekonywanie, czy inaczej – perswadowanie współodczucia emocji tak, że nawet trudno mówić o Platońskiej moralności użytych środków i konwencji, bo to nie ma w tym przypadku nic do rzeczy – tutaj cel uświęca jakiegokolwiek środki – czyli wszystko albo nic. Dość wspomnieć szokujący w chwili powstania *Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, początkowo, to jest w połowie lat dziewięćdziesiątych, uznawany dość powszechnie za po prostu cyniczny i niemoralny, dzisiaj stanowi doskonały dowód na to, że przedstawianie traumy to przede wszystkim zadanie wywołania empatycznego szoku – prawie za wszelką cenę⁴.

Zadanie to rzecz jasna szalenie trudne, łatwo bowiem o trącającą ideologią fałszywkę, a w najlepszym wypadku uczciwy i niepozabawiony dobrych chęci, lecz chybiony pomysł.

W pierwszym przypadku chodzi o polityczny aspekt pisania o Holocaustie, zauważalny wszędzie, w niektórych krajach szczególnie silny. Jakkolwiek taki przejaw performatywności dyskursu *Shoah* nie interesuje mnie w tej chwili zupełnie, trudno wszakże o nim nie wspomnieć – o kołach i kółkach z Medison Avenue⁵

² Myślę o pracach Jarosława Płuciennika: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000; *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002; *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Kraków 2004.

³ Paul de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. Artur Przybysławski, Kraków 2004, s. 8.

⁴ Czas chyba w pełni przyznał rację pomysłowi Libery – to, co początkowo wydawało się odbiorcy zupełnie nieprzygotowanemu do oglądu tego rodzaju dzieła sztuki i kazało widzieć w całym tym przedsięwzięciu jedynie chęć zaistnienia samego artysty, z czasem okazało się jak najbardziej przemyślanym estetycznie przedsięwzięciem – niemożność powtórzenia holocaustowej traumy poprzez przedstawienie mimetyczne zrodziło konieczność pomysłu alegorycznego. To nie Libere zawiodło poczucie dobrego smaku, raczej nas interpretatorów zawiodła nasza przenikliwość interpretacyjna. Więcej o tym pisze Katarzyna Bojarska w szkicu: *Obóz koncentracyjny jako zabawka. Zbigniew Libera „Urządzenia korekcyjne: LEGO – Obóz koncentracyjny”* [w:] „Teksty Drugie” 2004, nr 5 [89], s. 200–206.

⁵ To zgrzyliwa formułka Hanny Arendt, użyta w książce o Adolfie Eichmannie. Autorka nie chciała się zgodzić z, co prawda niezbyt licznymi i krótkotrwałymi, próbami udaremnienia egzekucji na zbrodniarzu, gdy zapadł już wyrok skazujący. Głosy ulaskawiające płynęły głównie ze strony Żydów amerykańskich. Wśród tych głosów był także głos filozofa Martina Bubera. Arendt nie tai w tej partii

„zamawiających” holocaustową literaturę, holocaustowe filmy, holocaustowe teksty artystycznej (a także i naukowej) perswazji, wbijających do głowy nakaz pamięci, nawet jeśli społeczeństwo zdaje się przypomnianiem owej pamięci już do reszty znudzone („znów ten Holocaust” – zdaje się mówić zubożniały podmiot zbiorowy), a owa pamięć – zdaniem jej strażników tak naprawdę wcale jeszcze nie rozpoczęła swej żałobnej pracy...

Sprawa druga, nie tak drażliwa jak polityczna ideologia wszelkiego dyskursu *Shoah* (od której to ideologii, tak myślę, w polskim – i głównie w polskim - obiegu kulturowym uciec wszak nie sposób) jest z pewnością nie mniej istotna, dla nas w każdym razie o wiele ważniejsza. Chodzi o faktyczną nieznaną przedmiotu, który chce się opisać - oczywiście nieznaną owa wynika z prostego faktu braku przeżycia zjawiska o podobnej dynamice emocjonalnej, choćby w niewielkim stopniu zbliżonego negatywnymi emocjami do ludobójstwa.

To nie jest rzecz wiedzy przedmiotowej, jej braków i niedostatków (filozofia społeczna zwana analityczną poradziła sobie z tym problemem doskonale, widząc w Holocaustie zjawisko jak najbardziej racjonalne, będące skutkiem – w największym skrócie – coraz bardziej zwiększającej się ekspansywności ideologiczno-politycznej władzy totalitarnej), powiedzielibyśmy raczej o pierwiastku krytycznym czy aksjologizującym tego konkretnego zjawiska dziejowego. Bo nie da się o nim mówić w sposób, który Josif Brodski nazwał „wąskoustym”⁶, pozornie zobiektywizowanym. Co prawda Brodski przeciwstawia się „wąskoustym” głównie z powodów osobistych czy, jak się sam wyraża, zgoła „egotycznych” – po prostu w tym czasie, gdy odbywała się ta bezprecedensowa kaźń, on już żył. Ale to nie ma znaczenia, bo każdy, kto pisze o Holocaustie, musi starać się o nim pisać tak, **jakby** tam był (w końcu sam Brodski też był tylko **jakby** świadkiem – choć akurat współczesność, o czym będzie mowa niżej, ma tutaj swoją bardzo dużą melancholiczno-empatyczną⁷ wartość).

Potrzeba więc nie tyle „badaczy”, ile „krytyków” – w oczywisty sposób otwiera się tu pole dla dziedziny sztuki, czy historyka – narratywisty, nastawionego do dyskursu historiozoficznego w sposób – nazwijmy to – niePopperowski. W obu przypadkach zarówno problemy, jak i oczywiste przeszkody są chyba podobne.

Przede wszystkim kryzys przedstawienia: nomologicznego w przypadku historyka, mimetycznego w przypadku artysty. Tak jak historyk-narratywista szuka własnego, **estetycznego** sposobu przedstawienia rzeczywistości (dla Franka Ankersmita poziom opisu, czyli epistemologia, okazuje się tym samym, co poziom przedstawiania/reprezentacji, który Ankersmit nazywa estetycznym⁸), tak artysta musi szukać środka jak najmocniejszej perswazji za wszelką cenę. Dla holenderskiego historyka jest to problem uniwersalny, jedno wszakże nie ulega wątpliwości – w przypadku pisarstwa holocaustowego to kwestia zasadnicza.

książki przekonania o krótkowzroczności tego typu deklaracji (Zob. na ten temat: H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 2004, s. 323 i in.).

⁶ J. Brodski, *Pochwała nudy*, oprac. S. Barańczak, tłum. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996, s. 108.

⁷ Empatia znaczy właśnie tyle co „współodczuwanie, stan emocjonalny i poznawczy »pozostawania w harmonii« z inną osobą, zwłaszcza poprzez zrozumienie, jak wygląda jej sytuacja od wewnątrz”. J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki...* op. cit., s. 7.

⁸ E. Domańska, *Wstęp do: F. Ankersmit, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2005, s. 14.

Odwołałem się do problemów dyskursu historiograficznego, by pokazać pewną uniwersalną niemoc językową w relacjach predykatu i językowego odniesienia, zwłaszcza, gdy dotyczy to tak teoriopoznawczo skomplikowanej materii, jaką jest zbrodnia ludobójstwa.

W świecie, w którym wszystko już powiedziano o wszystkim, i to na wszelkie możliwe sposoby, próba językowego powtórzenia (mówimy o empatii, o współodczuciu, a więc o rekonstrukcji traumy) doświadczenia *Shoah* to wyzwanie dla wyobraźni twórczej zaiste karkołomne ze względów estetycznych (jak to zrobić skutecznie?), a bywa, że i z polityczno-ideologicznych („pamiętamy..., pamiętamy... – po co znowu o tym piszesz?”).

Obcując ze sztuką *Shoah*, także z tekstem historycznym poświęconym ludobójstwu nie jesteśmy żądni wiedzy, nie jest to w najmniejszym stopniu działalność o charakterze epistemologicznym⁹. O ile literatura posiada w ogóle jakikolwiek potencjał referencjalny, w przypadku opisu traumy w żadnej mierze go nie uruchamia, porzuca epistemologię. Staje się ontologiczna – i zadaniem twórcy jest nas o tym przekonać, naszą czytelników rolą jest w to uwierzyć.

* * *

Tworki Marka Bieńczyka to z całą pewnością najbardziej oryginalny w polskiej literaturze pomysł artystycznego przeżycia traumy Holocaustu.

Powieść napisał człowiek, który tego konkretnego aktu ludobójstwa nigdy nie oglądał, chyba można dodać, że utwór powstał przede wszystkim z myślą o tych, którzy Zagładę Żydów znają wyłącznie z kart podręczników, przekazów ustnych (coraz już mniej tych przekazów z pierwszej ręki), dokumentalnych, często fatalnej jakości filmów i fotografii, przez co jakby niedopowiedzianych (w przypadku konieczności wywołania szoku nie jest to z pewnością zaleta). Kwestia to o tyle istotna, że otwiera możliwość zadawania pytań, które nie byłyby raczej możliwe w przypadku tekstu napisanego przez człowieka, który ludobójstwo widział, lub je zgoła przeżył jako członek narodu wybranego do unicestwienia. Wolno zatem zupełnie serio zapytać o cel tematyki *Shoah*: czy jest to powieść o Holocaustie, czy może z Holocaustem w tle?, a jeśli to drugie, to po co Holocaust, co jest prawdziwym tematem tej powieści, i, *last but not least*, czy tekst Bieńczyka ma w sobie potencjał empatyczny?

Tworki to druga powieść w dorobku pisarza i felietonisty, eseisty i naukowca jednocześnie. Wydaje się oczywiste, że w przypadku tego rodzaju pisarstwa synonimizowanie statusów ontologicznych wszystkich czterech wymienionych aktywności okazuje się w pełni adekwatne, przede wszystkim za sprawą kategorii Pouletowskiej „myśli nieokreślonej”, która jest przecież czymś więcej ponad jeszcze jedną metodę czytania tekstu, i – jak to chce sam Poulet – staje się próbą utożsamienia się z językiem dzieła, próbą powtórzenia gestu pisarza, którego się komentuje. Tak jest z pewnością w przypadku autora *Terminalu* – twórczość Bieńczyka w każdym przejawie pisarskiej działalności dostarcza tak samo autorytatywnych komentarzy, tak samo wiarygodnych (lub mylących – jak zechce uznać czytelnik).

Warto się więc na początek odwołać do żydowskich śladów Bieńczykowego pisarstwa. W przypadku literackich kronik *Shoah* przeważnie jest tak, że ich autorzy dostarczają całej masy dodatkowych wskazówek (wywiady, publicystyka, etc.),

⁹ Zob. Ibidem, s. 20.

autokomentarzy, w pełni wiarygodnych, dodatkowo jeszcze wzmacniających dramatyczny autentyzm holocaustowej tematyki. Bieńczyk, co w tego rodzaju twórczości bardzo istotne, nigdy nie dokonał jakiegokolwiek ideologicznego komentarza, dopowiedzenia, uściślenia. Mimo, że jest tłumaczem *Shoah* Claude'a Lanzmanna (co oczywiście można potraktować jako coś więcej niż translatorski efekt), to jednak – przyznamy – nie da się zbyt łatwo kojarzyć go z tą konkretną tradycją kulturową, tak jak w oczywisty sposób kojarzymy z nią Henryka Grynberga (pieczołowicie dbającego o swoją identyfikację), czy zgoła ekshibicjonistycznego Harolda Blooma.

Co prawda Bieńczyk poświęcił jeszcze tekst eseistyczny zapoznanemu geniuszowi Julianowi Klaczce¹⁰, dziecku „źle urodzonemu”, na wpół Polakowi, na wpół Żydowi, opisał jego żydowskie korzenie, żydowskie prawie że nie do zniesienia, jak też późniejszą zmianę wiary – Klaczko stał się przechrztą, a więc Nikim, bo już nie Żydem, ale przecież nie chrześcijaninem. Wił się przez całe życie pomiędzy żywiołami nie do pogodzenia, między Krasińskim, który widział w nim Żyda w pejoratywnym tego słowa znaczeniu, i między Mickiewiczem, który nie chciał w Klaczce widzieć prawdziwego Syna Izraela.

Wszakże dramat Juliana Klaczki, jakże sugestywnie ukazany przez Bieńczyka, to tylko historycznoliterackie podanie – Klaczko, ofiara kulturowego i geopolitycznego splotu, jest co prawda egzemplifikacją mitu wykorzenia, mitu oczywistego w kontekście bycia Żydem, wszakże owa egzemplifikacja staje się jednak nieprzydatna w przypadku dyskusowania Holocaustu, ukazuje bowiem dramat jak najbardziej prywatny i nawet jeśli go potraktujemy jako synekdochę, to powie on nam tylko tyle, że Sonia, bohaterka *Tworek* przysłała znikąd i odeszła donikąd...

* * *

Marek Bieńczyk stworzył powieść dowcipną, zabawną, przewrotnie idylliczną i językowo zwiewną, melancholicznie gawędziarską, choć kunsztowną retorycznie, napisaną jakby od jednego pociągnięcia pióra, nawet „wodewilową”, by odwołać się do konstatacji Kazimierzy Szczuki¹¹ – jakieś odniesienie do słynnego filmu Boba Fosse'a wydaje się przeto, jeśli pójść tropem Szczuki, jak najbardziej prawidłowe. Nasuwa się więc pytanie o metodologię: jak współcześnie oddać zjawisko okrutne aż po granice okrucieństwa, używając do tego celu medium tak ubogiego jak język literacki, jak oszukać w dobrej wierze czas, że posłużę się odwołaniem do teorii Harolda Blooma (*nomen omen* teorii o hebrajskiej proveniencji)?

Slavoj Žižek stwierdza, że nie da się współcześnie mówić o hekatombie, która stała się udziałem Żydów w czasie ostatniej wojny, tekstem otwartym, jakby bezpośrednio adekwatnym dla wyrażanych emocji. Więcej nawet – badacz dostrzega „oczywistą porażkę tragedii na temat holokaustu”¹². Konstatując powyższe powołuje się na takie filmy wojenne jak *Życie jest piękne* Roberto Benigniego z jednej, tej komediowej strony i *Listę Schindlera* Stevena Spielberga ze strony drugiej. W tym ostatnim filmie Žižek śledzi psychologiczne fałszerstwa w układzie oprawca-więzień (a ma do tego prawo – rzecz się przecież rozgrywa na planach prawd mimetycznych), wyłuskuje

¹⁰ M. Bieńczyk, *Wileński debiut Juliana Klaczki* [w:] „Zeszyty Literackie” 1989, nr 28; 1990, nr 29. Przedr. w: M. Bieńczyk, *Oczy Durera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.

¹¹ K. Szczuka, *Miłość w czasach Zagłady* [w:] „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 27, s.14.

¹² S. Žižek, *Komedia obozowa* [w:] „Teksty Drugie” 2004, nr 5 [89], s. 135.

„zwodniczą »humanizację«¹³, szkodliwą, zakłamującą i niszczycielską dla całości tego zakrojonego na wielką skalę dzieła.

Nie da się przecież psychologizować motywacji ludzi zanurzonych w tak okrutnym czasie, czy to po stronie ofiar, czy to po stronie katów – a zwłaszcza katów (to główny zarzut Žižka względem *Listy Schindlera*). Staje się to bowiem niczym innym jak upolitycznieniem całej tej niewyraźnej „czarnej dziury” historii nowożytnej i – zdaniem komentatora – „jest równoznaczne z antysemickim zaprzeczeniem jego [to jest Holocaustu] unikalności”¹⁴.

Dopiero kiedy o zbiorowej traumie Holocaustu zaczęto myśleć w sposób przewrotny – komediowy, wówczas stało się to „równoznaczne z podniesieniem Holocaustu do rangi metafizycznego, diabolicznego Zła – jest [owo myślenie] ostatecznym traumatycznym punktem, w którym wszelka obiektywizująca wiedza historyczna ulega załamaniu i nawet sami naoczni świadkowie przyznają, że słowa ich zawodzą”¹⁵.

Komedia obozowa – twierdzi Žižek – uwzniośla poprzez zachowywanie „ochronnego pozoru”¹⁶ normalności, poprzez życie na niby – i czy nie tak jest właśnie w *Tworach*? Cała ta poetyka fałszywych gestów – od tych wykonywanych względem oprawcy i w jego bliskości (co w planie mimetycznym wydaje się oczywiste – każdy chce przeżyć), aż po czynności codzienne, kiedy wykonawca pozostaje bezpośrednio odizolowany od niebezpieczeństwa i nie musi przecież udawać, że wszystko jest normalnie. Tak rzecz ma się choćby z Sonią, która dokonuje codziennych ablucji i ablucje te widzimy w woalu czułościowej ironii, chociaż „wzrok nie ma wstępu i tylko słycać stukające klapki i szelest zrzucanego szlafrocza”¹⁷. To cytat, jeden z wielu, który w sugestywny sposób charakteryzuje stosunek narratora do rzeczywistości wojny, do całkiem prawdopodobnej śmierci, a w przypadku Soni śmierci tak prawdopodobnej, że aż oczekiwanej. Bohaterowie, wszyscy bez wyjątku (bo nawet Niemcy), zdają się całkowicie **obojętni** na to, co dzieje się dookoła, przy czym obojętni w zupełnie zdrowy sposób, a **nie zobojętniali**, jak obozowi muzułmanie, wyzbyci całkowicie świadomości strasznych faktów.

Całe to kilkuosobowe towarzystwo Jurka i Soni sprawia na nas wrażenie młodych ludzi cieszących się swoją młodością w sposób niczym niezakłócony, zupełnie nieświadomych straty lat, jakie niesie z sobą wojna, wychowanych na olimpijskich ideałach poezji Kazimierza Wierzyńskiego. Rzeklibyśmy o nich – Kolumbowie **prawie** idealni, bo jednocześnie utkani są w sposób tak poetycko naiwny, tak poetycko niewinny, że zupełnie nie wiemy, kto tam ma ewentualnie strzelać do Niemców. Zresztą niby w imię czego, skoro ci ostatni są co najmniej poczciwi i też nie umieją

¹³ Ibidem, s. 136.

¹⁴ Ibidem. W dalszej części swego wywodu badacz snuje wątek holokaustu jako „manipulacyjnej strategii politycznej” na co – i tu paradoks – wpłynąć może właśnie odpolitycznienie i odideologizowanie dyskursu *Shoah* (s.136). Rzec można – tak źle, i tak niedobrze... Współczesna kultura geopolityczna jest tak ukształtowana, że holokaust wydaje się mieć przydawkę „polityczny” wpisaną raz na zawsze. Ofiara obozu koncentracyjnego łatwo staje się bankierem lub nowojorskim jubilerem (dość wspomnieć jedną z ostatnich scen *Maratończyka* Johna Schlesingera, tę z Laurence Olivierem przechadzającym się wzdłuż ulicy pełnej sklepów jubilerskich).

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 137.

¹⁷ M. Bieńczyk, *Tworki*, Warszawa 1999, s. 29–30. Wszystkie cytaty z powieści Bieńczyka przywołuję na podstawie tego wydania (tytuł powieści oznaczam podanym w nawiasie skrótem Tw, dalej podaję kolejny numer strony).

strzelać, nie umieją się na serio gniewać – w powieści Bieńczyka nie ma komu zabijać, nie ma komu się mścić, nie byłoby pewnie komu wysadzać pociągów z bronią, sunącą na front wschodni – zresztą w imię czego, skoro wszystko dzieje się na niby, wszystko jest tylko jakby wojną i jakby Zagładą...?

Bieńczyk sięgnął po broń Lyotarda, który w dyskursie realistycznym widzi „zamiar uniknięcia problemów z rzeczywistością, implikowanych przez sztukę [i] zawsze znajduje się [dyskurs realistyczny] gdzieś pomiędzy akademizmem i kiczem”¹⁸, a realizm i akademizm zawsze mają charakter ideologiczny. Czystą konsekwencją powyższego jest więc odrealnienie przekazu artystycznego – poprzez „przedstawienie negatywne”, „przedstawienie nieprzedstawialnego”. Owo „negatywne przedstawienie” staje się wyłącznie znakiem obecności tego, co wzniosłe, czy – w naszym zamierzeniu – traumatyczne, przy czym jakakolwiek próba przedstawienia przedmiotu traumatycznego wydaje się Lyotardowi „boleśnie nieadekwatna”.

Lyotard, którego myśl podąża, podobnym co u Žižka, antymimetycznym tropem dokonuje jednak pewnego dodatkowego, istotnego dla nas rozróżnienia: otóż słowa są dla niego tylko zwykłym materiałem, w przeciwieństwie do formy, którą – według Płuciennika – „jest tutaj to, co powoduje ujednoznacznienie słów, ich semiotyczną określoność”, tak jak materiał malarski to kolor, a muzyczny – dźwięk. Dopiero ich uporządkowanie dać nam może chromatyczną skalę lub gamy.

Nie ma wątpliwości – w przedstawianiu tego, co wzniosłe literaturze bardzo trudno iść w zawody z malarstwem, a zwłaszcza muzyką, o filmie nie wspominając. Słowa są bowiem najbardziej odporne na ową łączność z intersubiektywnie komunikowalną formą (to ona dopiero odwołuje się do desygnatu).

Nikt nie ukáže problemu przedstawiania słowem pisany lepiej od samego Lyotarda: „Słowa stanowią materię, niuansę i odcienie w najgłębszym rdzeniu myśli. Budzą ten sam niepokój, jak u malującego wywołuje kolor. To, co mówią i jak brzmią, jest zawsze inne od tego co zamierzała myśl i za każdym razem odmienne od tego, co ona sama chciałaby, żeby oznaczały, kiedy przydaje im jakąś formę. Słowa niczego nie chcą. Są tym, co w myśli »bezwolne« i »bezznaczące«, jej masą. Wydają się niemal niepoliczalne, jak niuansę i odcienie. Stale przybywają z otchłani przeszłości. Poddają się procedurom filologicznym i semiotycznym [...]. Ale zarazem, podobnie jak niuansę i odcienie, nieustannie się odradzają. Myśl usiłuje nadać słowom jakiś porządek, aby móc nimi kierować i manipulować. Słowa, nowonarodzone i prastare zarazem, nie są jednak posłuszne” (JP, 142).

Cóż to dopiero za trudność, kiedy – jako się już rzekło wyżej – celem ostatecznym piszącego jest empatyczna synchronizacja z Innym, warunek bezwzględny w przedstawieniu traumy.

Pomysł Bieńczyka zasadza się na alegorycznej nieobecności desygnatów – mamy więc tragedię bez tragedii (bo mamy wodewil), smutek bez smutku prawdziwego, lęk bez lęku prawdziwego, nawet śmierć Soni jest retorycznie wyreżyserowana – wszystko tutaj wydaje się tekturowe, wycięte z kolorowego papieru – zupełnie jak wiersz Jurka, o miłości, która odeszła bezpowrotnie – wiersz wreszcie powstał, ale przecież jego – olimpijska – forma była z góry do przewidzenia.

Cały świat powieści: przestrzeń, bohaterowie, ich czyny, gesty i myśli, wszystko bez wyjątku, w sposób demonstracyjny skonstruowane jest ze słów, wyszukanych zwrotów retorycznych, innym razem wyświechtanych i po dziecięcemu naiwnych – nasuwa się skojarzenie ze *singspielem*, klasycystyczną przestrzenią operową – tam też bohaterowie mają swoje życie, rodzą się i umierają, mają swoje problemy, bywa

¹⁸ Poglądy Jeana - Francois Lyotarda referuję za: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości...*, s. 137 i in. Numerację stron książki Płuciennika podaję w tekście. Stosuję skrót JP, po nim zapisuję kolejny numer strony.

nawet – jak w przypadku Don Juana – żywcem idą do piekła. Ale wszystko dzieje się w rytm muzyki, powtarzanych arii, recytatywów i chórów – wszystko jawi się jako przede wszystkim retoryczny gest. Jeżeli nawet się zapomnimy, to tylko na chwilę, i ze świadomością, że się zapomnieliśmy, a jeśli przyjmujemy mimetyczne prawdopodobieństwo, to tylko na zasadzie umowy, wyłącznie na czas przedstawienia.

Jednakowoż ów skonwencjonalizowany język *Tworek* zdaje się ujawniać pewną cechę charakterystyczną: tutaj wszystko utkane jest z konwencji retorycznych bardzo **nam współczesnych**, ze współczesnych nam sztanc językowych – chodzi mi o to, że owa współczesność schematu okazuje się tak samo demonstracyjna, jak demonstracyjne jest to, że mamy do czynienia ze schematem.

Odnosimy wrażenie, że to nie my przenosimy się w czas wojny, w czas holocaustowego szaleństwa, a odwrotnie – to tamta rzeczywistość wtłacza się w naszą czasoprzestrzeń. Bieńczyk zdaje się dokonywać kłamstwa na czasie, zawracać jego bieg. Wszystko się dzieje w tej chwili, tu i teraz w końcu wieku XX (kiedy powieść została napisana). Oto pierwsze słowa powieści:

„Gdzieś spod mej powieki, z samych źródeł rzeki na świat przyszyły te słowa. Tak, na początku było pismo, niezbyt ładne, literki wysokie, ściśnięte, odmawiające sobie miejsca, a zdaniom żagli. Ktoś by powiedział: nie śpieszą się słowa do kropki, ktoś inny: coś je powstrzymuje, ale wszyscy razem, a ja to na pewno: chciałyby się jeszcze cofnąć, zawrócić, lecz już nie mogą. Trzeba dać im wreszcie szansę wypełnienia całej linii, pełnego oddechu od marginesu do marginesu, teraz kiedy już po wszystkim, albo i wszystko jedno” (Tw, s.7).

A zaraz potem, po tej jakże nam współczesnej tekstualnej ekspozycji następuje list Soni, sprzed lat sześćdziesięciu. Przy czym nie otrzymujemy żadnej informacji temporalnej, wchodzimy niejako od razu w językowy porządek rzeczy, w świat współczesnych nam dyskursów, w świat współczesnych gestów.

Kim jest bowiem Antyplaton, artystyczny biegun Jurka, ale i jego nauczyciel sztuki bardzo nowoczesnej? Przywołajmy jego utwór, rzecz zatytułowaną *Pisadło*:

„Od braku powszechnego referenta wiruje oderwana oś ziemi / Oto popiersie świata bez piersi matki do kresu zarania, do kresu zarania / Atropos na osiadłej huśtawce wysnuje rozproszoną pieśń, rozproszoną pieśń...” (Tw, s. 48).

Wiersz jest, cytuję Antyplatona:

„O samotności, miłości i porzuceniu. I o tym, że tu raz napisane jest zawsze już gdzieś oderwane i tylko odezwane. I, że kropki są tylko białymi wielorybami w fuzyjnym morzu arcyłudzkiego i zdarzonego” (Tw, s.48).

Bohater powieści na pierwszy rzut oka bardziej może przypominać ponowoczesnego epigona, sympatyka hipertekstu (choć wiersz jest o miłości, jego tytuł to przecież *Pisadło*), niż pensjonariusza zakładu dla psychicznie chorych (gwoli sprawiedliwości – sześćdziesiąt lat temu byłby pewnie takiego zakładu stosunkowo blisko).

Z całą pewnością mógłby to być przykład na bezpodmiotowy charakter języka, o którym myślał Michel Foucault, kiedy pisał *Myśl zewnątrz*.

A to wszystko w powieści o zagładzie Żydów w czasie ostatniej wojny, lat temu sześćdziesiąt...

Jak to wytłumaczyć? Załóżmy na wstępie, że owo gadanie Antyplatona okazuje się jednak czymś więcej niż znakiem bez desygnatu, czy, parafrazując Foucault, zaimkiem osobowym bez osoby. To szalenie trudne, bo trzeba to w zasadzie założyć apriorycznie. Cały problem polega na tym, że, jak w przypadku traumy, Ja piszącego musi się bezkrytycznie **stopić** z odbiorczym Ty.

Dyskurs melancholiczny, jeszcze o tym nie mówiliśmy, ma być w założeniu czymś więcej niż niezobowiązującym gadaniem, albo jeszcze inaczej: gadanie

melancholiczne (w przypadku dyskursu melancholicznego słowo „gadanie” wydaje się jak najbardziej na miejscu) jest jednak czymś więcej niż logoreę rodem z autentycznych Tworek. Sam Bieńczyk za każdym razem podkreśla silną aksjologizację dyskursu melancholicznego, a dyskurs melancholiczny może na pierwszy rzut oka przypominać słowotok – przypominać tak bardzo, jak daleko, ale i zarazem blisko człowiek melancholiczny jest człowieka chorego autentycznie. Czy to będzie nieśpieszna, spokojnie snuta narracja, czy dynamiczny, pośpieszny i pełen skojarzeń o zawrotnym tempie pyknoleptyczny dyskurs Paula Virilia¹⁹ – zawsze ma to służyć czemuś więcej, w ostateczności ma to służyć za wszystko inne – podmiot melancholiczny gada, bo „po to żyje”, że odwołam się to pierwszych linijek *Terminalu*.

I tutaj, być może, tkwi klucz do komedii *Tworek*. Slavoj Žižek twierdzi w swoim szkicu, że zastosowanie pierwiastków komediowych w sztuce Holocaustu służyć ma, paradoksalnie, unieśmiertelnianiu ofiar – bohaterów:

„Bohater znajduje wyjście bez względu na jakiejkolwiek przeszkody. Jednakże, chociaż komediowy wymiar ma oznaczać tryumf życia przejawiającego się w jego najbardziej oportunistycznych zdolnościach do przetrwania, musimy pamiętać, że życie, któremu udaje się przetrwać nie jest po prostu życiem biologicznym, lecz eterycznym życiem fantazmatycznym, nie spętany więzami biologicznej rzeczywistości. Uprzywilejowana przestrzeń, w której doświadczamy tego niezniszczalnego życia, jest perwersją – istota perwersji polega na obronie przed zagrożeniem ze strony śmiertelności, jak również przed przygodnym narzuceniem różnicy seksualnej. W perwersyjnym świecie istota ludzka może przetrwać każdą katastrofę, seksualność dorosłych ulega w niej redukcji do dziecięcej gry, nikt nie musi umierać, ani jest zmuszony do wyboru płci. Przypomnijmy sobie którykolwiek z odcinków komiksowych przygód Toma i Jerry. Jerry wpada pod dużą ciężarówkę, w jego pyszczku eksploduje dynamit, jest krojony na plasterki, ale w każdej następnej scenie powraca do akcji bez śladu poprzednich wypadków. Komedia polega właśnie na tym powtarzalnym, niepokromionym wyłanianiu się życia – bez względu na to, jak mroczne są okoliczności, możemy być pewni, że ten mały stworek znajdzie jakieś wyjście”²⁰.

Wywód Žižka, spójny i jak najbardziej słuszny interpretacyjnie, pisany jest jednak z punktu widzenia motywacji twórczych, nie zaś jakże nas interesującej kwestii odbioru. To także cecha dystynktywna teorii Lyotarda, którego zajmują przede wszystkim motywacje artysty awangardowego – jego teoria dotyczy głównie tego. Artysta, jak chce Lyotard, ma być uczciwy względem swego dzieła, chce, aby dzieło wypadło sugestywnie przede wszystkim względem jego własnych artystycznych motywacji.

Cóż powinien tedy uczynić odbiorca? Zanim podda się wzniosłości, musi najpierw zrekonstruować motywacje estetyczne, musi się przygotować na przyjęcie niespodzianki, jaką jest trauma – jakkolwiek oksymoronicznie by to nie zabrzmiało – czytelnik, widz, czy słuchacz musi zaplanować to, co go zaskoczy. „Zatem – to już komentarz Płuciennika – owo odczucie wzniosłości byłoby w stopniu dotychczas niespotykanym bardzo intelektualne i niebezpośrednie” (JP, s.147), a odbiorca – tu kolejne doznanie wewnętrznie sprzeczne – traumy by nie doznawał, on by się nią delektował.

Trzeba zadać bowiem pytanie: czy owe, z taką precyzją przez Žižka wytropione, fałszywe ideologiczne *Listy Schindlera* istotnie wpływają na emocjonalny odbiór filmu Spielberga? Czy rzeczywiście siła sugestii scen przemocy i poniżenia (a tych filmowi

¹⁹ M. Bieńczyk, *Homo pyknolepticus* [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, pod red. E. Siwickiej, A. Nawareckiego, M. Bieńczyka, Warszawa 1996. Przedr. w: M. Bieńczyk, *Oczy Durera...*, s. 289–304.

²⁰ S. Žižek, op. cit., s. 140.

odmówić nie sposób) może być w głowie współodczuwającego wyparta przez scenę – prawda, że kiczowato niesmaczną – psychologicznie fałszywą (gestapowiec chciałby zgwałcić piękną żydówkę, ale nie pozwala na to ideologia faszystowska)...?

To jest fundamentalna kwestia **przeintelektualizowania** problemu traumy (bo z tego samego powodu przeintelektualizowania Žižek rekomenduje *Życie jest piękne*). Jak sądzę w „komedii obozowej” (tak badacz nazywa tego typu gatunki) bardziej się poddajemy intelektualnej sugestii traumy, niż jej w istocie doznajemy (jako zjawiska, które na nas bezbronnych spada po prostu).

Bieńczyk nieco inaczej niż Žižek motywuje dla swej powieści użycie chwytów komediowych, czy wodewilowych, jak uściśla Szczuka. Nie chodzi mu o „eteryczno-fantazmatyczny” wymiar postaci powieściowych, a o biologiczny w sensie niemal bezpośrednim. Jak w teorii Lyotarda nie ma bowiem mowy o metafizycznym wymiarze wzniosłości.

„Więcej ma [to] wspólnego z, na przykład, modelem Schopenhauera, u którego także nie znajdziemy żadnych pierwiastków nadprzyrodzonych, tylko psychologiczny model identyfikacji z czymś przemożnym, przewyższającym znacząco podmiot” (JP, s.145).

Ów biologiczny wymiar antropologii *Tworek* pisarz dookreślił w następujący sposób:

„Można powiedzieć, że użyczenie ciała jest tą właśnie metodą. Pierwszy raz ktoś mi mówi w związku z *Tworkami* o ciele, a to jest dla mnie sprawa podstawowa. Bo rzeczywiście w chwili pisania miałem wrażenie, że udzielam moim bohaterom, t a m t y m [podkreślenie – A.A.] ludziom miejsca w swym wnętrzu, d o s ł o w n i e [podkreślenie – A.A.], a nie w przenośni, gdzieś tu w trzewiach, między sercem, płucami a wątrobą. Oni tam leżą, są. Budzę się i z nimi w sobie siadam do komputera”²¹.

Jest to niczym innym, jak wołaniem o Bloomowski *Apophrades*, czyli powrót zmarłych – i w związku z powyższym jedyną instancją w pełni naturalną (powiedzmy – nie – wodewilową) jest w powieści człowiek z laptopem. I w tym sensie, gdyby *Tworki* czytać mimetycznie, byłaby to powieść o pisaniu powieści o Holocauście (a czy o Holocauście, to jeszcze zobaczymy...).

Sądzę, że Bieńczykowi ów zabieg potrzebny był w celu ironicznego pochwylenia czasu, w tym sensie, jakie nadał temu zjawisku Paul de Man. Autor *Terminalu* **założył** stworzenie powieściowej alegorii Holocaustu - czy metonimii, by być ścisłym. To jasne, że w przypadku takiej tematyki metonimia eksponuje się stokroć lepiej od metafory, zawsze dążącej do prawdy totalnej.

„Metonimia – pisze Frank Ankersmit – faworyzuje zwykłą bliskość, szanuje wszystkie nieprzewidywalne przygodności naszych wspomnień i jest jako taka zdecydowanym przeciwieństwem dumnego, metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości. Metafora rości sobie pretensję trafiania prosto w istotę rzeczy, metonimia zaś wskazuje nam ruch ku temu, co przylega do niej – i tak dalej *ad infinitum*. Zamiast wpychania (przeszłej) rzeczywistości w matrycę metaforycznego zawłaszczania rzeczywistości, metonimia ma cechę łączenia sieci skojarzeń zależnych od naszych osobistych doświadczeń z wieloma innymi czynnikami”²².

Ironia staje się tym rodzajem alegorii (Ankersmit uściślił ją do metonimii), która, cokolwiek nią przedstawiamy, ukazuje to coś w kategorii tu i teraz, a więc jako jak najbardziej prawdziwe, namacalne i prawdopodobne²³. Nie tyle więc unieśmiertelnia, jak chciał Slavoj Žižek (ani *Życie jest piękne* Benigniego, ani komedie Andrzeja Munka nie tak chyba na nas działają), ale raczej mówią nam: **oni teraz są**.

²¹ Marek Bieńczyk *o winie i melancholii* [w:] *Rozmowy na nowy wiek 2*. Prowadzą Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Kraków 2003, s. 63.

²² F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, tłum. A. Ajschtet, A. Kubis, J. Regulska [w:] Idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 406.

²³ O czasowych różnicach między rozciągniętą w czasie alegorią i momentalną ironią pisze Paul de Man w eseju *Retoryka czasowości* [w:] „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 191–241.

* * *

To jednak jeszcze nie oznacza, że *Tworki* to powieść o Holocauście.

Przed wszystkim brak tutaj ideologicznego komentarza, silnie, bezceremonialnie uderzającego w odbiorcę (a odbiorca jest najważniejszy). Takim, ideologicznym komentarzem w *Liście Schindlera* może być naturalistyczna dbałość o brutalność scen doskonale ukazujących przewagę jednych nad drugimi.

W przypadku powieści mógłby to być taki niby Kunderowski, filozoficzny, czy nieomal polityczny przypis – a wszystko to, co fikcyjne, fabularyzowane, wymyślone (nawet tak demonstracyjnie jak w przypadku *Tworek*) byłoby dopiskiem do faktów prawdziwych: liczb, statystyk, nazwisk, nazw miejsc kaźni. Doskonałą ilustracją tego typu zabiegów jest zwłaszcza *Nieśmiertelność* – bardziej fabularyzowany esej niż powieść – bohaterowie są alegoriami postaw egzystencjalnych, uczestnikami społecznych i politycznych rozgrywek, ich prywatność zawsze ostatecznie wygrywa, ale nie w sposób naturalny, a tylko dlatego, że właśnie tak chce Wielki Komentator (Kundera nigdy nie ukrywa na kartach swych powieści własnej obecności). Bieńczyk, owszem, stosuje taki zabieg, ale nie robi tego ideologizującego kroku następnego.

Ankersmit, który analizował pomniki Holocaustu w muzeum *Yad Vashem*, zauważył, że wszystkie one bez wyjątku mają w sobie zawsze element realistyczny: fotografię ofiary, litanię nazwisk, nazwy obozów koncentracyjnych... Tego w *Tworkach* nie ma. Nie chodzi mi o takie realia czasów wojny, jak kawa zbożowa, kombinowanie by przeżyć (opisane z takim wdziękiem, że im tego zazdrościmy), czy odwołanie do słynnego meczu Polski z Brazylią... – to wszystko występuje, lecz na zasadzie – Bieńczyk nie lubi tego słowa – nostalgicznego emblematu (to są takie realia, które można by umieścić w nostalgicznej piosence o tamtych czasach). Jest idylla, jest wodewil, ale to wszystko wydaje się kompletnie samowystarczalne.

W *Kabarecie* Boba Fosse'a odnajdujemy taką scenę: kilkunastoletni cherubinowy młodzieniec (tak mógł wyglądać Jurek) śpiewa czystym altem idylliczną pieśń o jelonku, strumyczku, słonecznym dniu – coś w stylu pieśni Schuberta, czy *Das knaben Wunderhorn* Gustawa Mahlera. Zrazu kamera obejmuje jedynie twarz chłopca, ale zwrotka po zwrotce dowiadujemy się więcej – kamera powoli panoramizuje scenę, chłopiec okazuje się członkiem Hitler Jugend, do jego pieśni przyłączają się inni – okazuje się, że pieśń to w istocie wezwanie do militarno-patriotycznego zrywu. Całość kończy się najazdem na twarz kabaretowego Mistrza Ceremonii – Joel Grey'a, z twarzą ucharakteryzowaną na arlekina, potwierdza sardonicznym śmiechem **autentyczną** grozę sceny. I ten jego śmiech jest właśnie takim ideologicznym śmiechem, którego brakuje w *Tworkach*, by móc nazwać tę powieść powieścią o Holocauście.

* * *

Nie przeczę, że *Tworki* mogły powstać z intencją powtórzenia traumy Holocaustu. Jeśli tak, autor wpadł w pułapkę przeintelektualizowania sposobu, w jaki zmierzył się z tematem. A jego tekst nie daje się czytać jako tekst o masowym ludobójstwie.

Nie mam wątpliwości co do faktu, że wzniosłość to kategoria psychologiczna, nie zaś estetyczna, jak się nieraz sądzi. Ale powtórzę raz jeszcze – to także, i przede wszystkim, rzecz psychologii odbioru. Teoria wzniosłości awangardowej Jeana-Francoisa Lyotarda jest teoretyczną racjonalizacją decyzji artystycznych i teoretyk nie podjął w niej na większą skalę problemu psychologii odbioru. Sugestią trudności może być rzecz jasna ów trop intelektualnej przesady. I o to rozbiła się, tak myślę, intencja Marka Bieńczyka.

Z punktu widzenia czytelnika Bieńczyk napisał po prostu drugą po *Terminalu* powieść o miłości. Od czasów dzieła de Laclos'a wiemy, jak bardzo dyskurs miłosny bywa wyrafinowany, dzięki Barthes'owi z kolei pamiętamy, że jest przede wszystkim grą intelektualną, chcemy czy nie chcemy – tekstem w planie głównym. W takim przypadku rafinada retoryczna staje się w pełni uzasadniona. Zarówno ironia, jak i alegoria zyskują zupełnie inny, *quasi* naturalny wymiar dyskursu melancholicznego. Jeżeli zmarli wracają, to z racji jak najbardziej prywatnej straty człowieka z laptopem – prywatnej i niedefiniowalnej straty, nie zaś historycznego wydarzenia, którego (tak naprawdę) nie jest w stanie oswoić jakikolwiek dyskurs, a wyobraźnia tylko przeczuwa, że się (choć) zbliża, czasem tylko dokonując skutecznego kłamstwa na czasie (Holocaustu).

Człowiek z laptopem to jednocześnie monografista Zygmunta Krasińskiego, tłumacz Lanzmanna, Marek z *Terminalu*, eseista piszący o Julianie Klaczce, zarazem jednak używa takiej metody, że sam się staje tekstualnym Julianem Klaczką – to są wszystko te same skale, ta sama pozycja antropologiczna, te same wartości – ten *homo melancholicus*.

To podmiot, który tylko nieco ironicznie porównałbym do kobiety z *Pochwały makijażu* Charlesa Baudelaire'a:

„Kobieta ma prawo wydawać się czarodziejska i nadnaturalna, a nawet chcąc tego, spełnia pewien obowiązek; powinna zadziwiać i urzezać; jest bóstwem, powinna być pozłacana, jeśli chce być uwielbiana. Musi więc zapożyczać od wszystkich sztuk środki. To nic, że o podstępnie i sztuczności wiedzą wszyscy, jeśli sukces jest pewny i efekt nieodparty”²⁴.

Literatura Holocaustu to pisanie w imieniu zbiorowości i z myślą o jak największym odbiorcy – bez retorycznych makijaży, albo jeszcze inaczej – z makijażem mającym paradoksalnie właśnie wyostrzyć to, co przykrywa i być tym bardziej niewidocznym. We fragmencie z Baudelaire'a mamy z kolei wszystko, co istotne w dyskursie melancholicznym, a przede wszystkim nieprzejrzystość melancholicznego pragnienia, co więcej pragnienia obustronnie **indywidualnego**, zarówno piszący jak i odbiorca to zawsze indywidualne Ja i Ty, to zawsze podmioty kameralne i prywatne, jakkolwiek połączone ze sobą, ale gryfem całkowitej samotności, a także obustronnej zgody na makijaż.

A to jest przecież co innego niż sztuka Zagłady.

²⁴ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze. Komentarz i przypisy C. Pichois, tłum. J. M. Kłoczowski, Gdańsk 2000, s. 339.