

Monika Brzóstowicz-Klajn

## Fantastyka i temat Holokaustu. Między wątpliwościami a funkcjonalnością konwencji fantastycznych

Punktem wyjścia moich rozważań są tezy artykułu Jerzego Jarzębskiego pt. *Realizm podszyty fantastyką*, który ukazał się w „Tekstach Drugich” w 2008 r. Badacz podejmuje w nim problem dla literatury niebagatelny i stale w niej powracający: realistycznego przedstawienia obrazu współczesnego życia. Wskazuje na cały szereg różnorodnych powieści powstałych po 1989 r., gdy oczekiwano, że pojawi się utwór, który mógłby odegrać w polskiej kulturze rolę tej miary co *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego. Nie powstał jednak tekst, który sprostałby takiemu zadaniu. Krytycy, poszukując przyczyn takiego stanu rzeczy, wskazywali na niedowład realizmu, kryzys *mimesis* i utratę wiary w ludzką możliwość rozumienia świata. Zanik realizmu według Przemysława Czaplińskiego [2003: 195] wiąże się z rozrostem metafikcyjności: „[...] w literaturze ostatniej dekady za mało jest realizmu, Polski, konkretnie, za dużo zaś literatury”. Jednak Jarzębski [2008: 44] nie skupia się na przyczynach tej sytuacji, lecz zajmuje się „procesem zaprzeczającym oczekiwaniom na realistyczną powieść w samej swej istocie, czyli procesem nawrotu do fantastyki bądź przemieszania fantastyki z realizmem jako wydarzeniem zachodzącym w pro-

zie na zastanawiająco szeroką skalę [...]” [Jarzębski 2008: 44]. Zatem teza, jaka pada w tym artykule, wskazuje na wzrost znaczenia motywów i elementów konwencji literatury fantastycznej w najnowszej polskiej twórczości podejmującej mimetyczne rozpoznanie porządków współczesnego życia w Polsce. Badacz interpretuje fantastykę jako swoistą odmianę metafikcji, tak ważnej we współczesnej twórczości: „Może zatem należy spojrzeć na fantastykę jako na wizję rzeczywistości alternatywnej, zrodzonej ze zderzenia tego, co o świecie wiemy poza literaturą, ze szczególną logiką wytwarzaną przez konwencje literackiej fikcji” [Jarzębski 2008: 45]. „Do fantastyki odwołujemy się po to, aby zrozumieć kształt naszego własnego życia i rządzący nim system wartości” [Jarzębski 2008: 50-51].

Z prezentowanego artykułu wynika, że w ramach poetyki realizmu bardzo trudno uzyskać obraz rzeczywistości przepelnionej

poczuciem sensu i moralnego ładu rządzącego powieściowymi wydarzeniami. Fantastyka jako proteza sensu wykorzystywana przez abdykujący z ambicji porządkowania świata realizm – oto prawdziwie zabawny kres sporów o konieczność napisania w nowej Polsce nowej wersji *Przedwiośnia* Żeromskiego. [Jarzębski 2008: 53]

Można tę wypowiedź uznać za ironiczną. Pomimo całej różnorodności ról i rosnącego znaczenia fantastyka w powyższym ujęciu sytuowana jest tylko wobec dylematów realizmu, co sugeruje hierarchię ocen i znaczeń. Określenie „proteza sensu” jest deprecjonujące dla fantastyki, nawet gdy jednocześnie podkreśla się rosnącą jej rolę w najnowszej twórczości. Poza tym, ze względu na lokowanie fantastyki i jej charakterystycznych motywów głównie w kręgach kultury popularnej, rodzą się obawy, czy odwoływanie się do jej konwencji nie rodzi kiczu, czyli swoistej, ułatwionej, bezalternatywnej jako oczywistej apologii prostych sensów i wyjaśnień. Gdy zaś fantastyka pojawia się w tekstach podejmujących temat Zagłady, podobne wątpliwości nasilają się i rośnie podejrzenie, że fantastyczne rozwiązania mogą prowadzić do powierzchownego ujęcia tragicznych wydarzeń z przeszłości i prób naiwnego

pocieszenia. Czy rzeczywiście konwencje fantastyczne banalizują przedstawiane treści? Czy można jednak pokazać ich samodzielną wartość, zwłaszcza gdy mowa o Holokauście?

Kontekstem w moich rozważaniach są dyskusje nad otwarciem się piśmiennictwa o Zagładzie na jawnie literackie środki wyrazu: metaforę, fantastykę, groteskę itp. [Cuber 2013: 33-56; Głowiński, red. 2005]. Niektórzy badacze zauważają [Kurz 2006: 69; Przymuszała 2009: 447], że elementy fantastyczne są w stanie włączać swoje tradycje, znaczenia i ciekawe kulturowe konteksty [Sendyka 2006], a w odniesieniu do tej tematyki wiodą do przełamania zjawiska konwencjonalizacji literatury holokaustowej. Okazuje się, że fantastyka stanowi jedną z form postpamięci i pojawia się u autorów mierzących się z dziedziczonym przez następne pokolenia ciężarem przeszłości i doświadczeń II wojny światowej.

Pośród tekstów ostatniego ćwierćwiecza, powstałych po 1989 r. i związanych z tematem Zagłady, wybrałam dwie nieduże powieści: *Zanim noc* Jacka Dukaja i *Skazę* Magdaleny Tulli. Dla tych utworów nietypowym kontekstem staną się dużo wcześniejsze dzieła włoskiego pisarza Primo Levięgo, byłego więźnia Auschwitz. Okazuje się bowiem, że w jego twórczości (z lat 60. i 70.) świadectwo traumy Holokaustu i konwencje fantastyki nie wykluczają się.

*Zanim noc* pierwszy raz zostało wydane w 1997 r. razem z powieścią *Xavras Wyżryn*, która zdobyła rozgłos jako historia alternatywna, prowokacyjnie przewartościowująca obraz partyzantki i nowoczesnego terroryzmu. Dukaj w obu utworach wykorzystuje konwencje literatury wojennej. W *Zanim noc* jednak fantastyczne wydarzenia rozgrywają się na tle realnie zarysowanej hitlerowskiej okupacji Polski. Początkowo czytelnik może to opowiadanie traktować jako jeszcze jeden przykład popularnej tradycyjnej prozy historycznej związanej z II wojną światową. Nietypowy jest za to główny bohater o znaczącym nazwisku Jan Herman Trudny: to kolaborant, który prowadzi interesy z hitlerowcami i szybko się bogaci. Jego współnikiem jest oficer Wehrmachtu. Trudny to postać niejednoznaczna, ponieważ pomaga okazjonalnie siłom oporu, choć nie czyni tego z pobudek patriotycznych, ale aby chronić siebie i swoją rodzinę przed atakami ze

strony rodaków i zabezpieczyć się przed zarzutem zdrady własnego narodu. Pozostaje jednak bardzo przydatny polskiemu podziemi, ułatwia różne pozwolenia, tzw. lewe papiery, ułatwiające ukrywanie się w okupowanym kraju. Charakter opowieści zmienia się, gdy Trudny kupuje dla siebie i swojej rodziny za wyjątkowo niską cenę piękny dom w opuszczonej żydowskiej dzielnicy willowej. W trakcie remontu i przeprowadzki bohater odkrywa, że w domu straszy; zmienia się zatem konwencja, pojawia się fantastyka grozy, nawiązująca do koncepcji czwartego wymiaru i jej znanych literackich przetworzeń.

Dukaj jest pisarzem, którego charakteryzuje duża świadomość tradycji kulturowych oraz naukowych. W przypadku opowiadania *Zanim noc* ważne okazują się odwołania przywołujące na myśl takich artystów, jak na przykład George Herbert Wells, Leon Chwistek, Antoni Lange czy Stanisław Ignacy Witkiewicz. Można zauważyć pewne podobieństwo do *Jedynego wyjścia* w tych partiach opowiadania, w którym Dukaj opisuje czwarty wymiar ujawniający się przed oczyma bohatera. Ze względu na wagę tego problemu konieczna jest krótka dygresja.

Historię poszukiwań nieeuklidesowej geometrii datuje się na połowę XIX w. Niemiecki matematyk Georg Riemann w 1854 r. w Getyndze przedstawił teorię wyższych wymiarów i udowodnił, że przestrzeń wielowymiarowa, choć wymyka się naszym zmysłom i jest niesprawdzalna empirycznie, to jednak okazuje się poprawna logicznie i poddaje się przy tym matematycznemu opisowi [Flis-Czerniak 2007]<sup>1</sup>. Z jego geometrii korzystał po latach Albert Einstein w czasie opracowywania teorii względności. Koncepcja czwartego wymiaru ewoluowała, najpierw ujmowano go jako kategorię przestrzenną, a później przyjęto, że żyjemy w czasoprzestrzennym continuum i czwartym wymiarem jest czas. W opowiadaniu Dukaja zachowano pierwotną koncepcję czwartego wymiaru. W tej historii najbardziej interesujące jest to,

1 Rekonstrukcja koncepcji czwartego wymiaru oparta jest w całości na artykule Elżbiety Flis-Czerniak, która korzysta z pracy Piotra Demianczya Uspieńskiego [2001] *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*.

że w pewnym momencie, pod koniec lat 80. XIX w., powiązano czwarty wymiar z modnym wówczas w Europie i na świecie spirytualizmem. Wybitni naukowcy, astrofizyk Fryderyk Zöllner, fizyk i chemik William Crookes, z całą powagą naukowego autorytetu oceniali występy jednego ze słynnych mediów tamtej epoki, Amerykanina Henry'ego Slade'a, jako prawdopodobne i możliwe do zrealizowania tylko w czwartym wymiarze. Najwięcej kontrowersji wywoływał ich pogląd, że przestrzeń czwartego wymiaru mogą zamieszkiwać duchy. Nie twierdzili, że są tego pewni, ale byli skłonni uznać to za możliwe<sup>2</sup>.

Fascynacja ideą czwartego wymiaru wiązała się także z poszukiwaniami sposobów pogodzenia światopoglądu naukowego z religią. Elżbieta Flis-Czerniak przypomina, że w *Xiędzu Fauście* Tadeusza Micińskiego mowa o zjawisku śmierci, które odbywa się tylko w trzech wymiarach, choć życie nasze, szczególnie pierwiastki nadświadości, należy już do wymiaru czwartego. Badaczka znajduje podobne tropy także w twórczości Bolesława Prusa. Na przykład bohater *Emancypantek*, profesor Dębicki, uznaje, że życie człowieka rozciąga się w trzech wymiarach i w jednym czasie, ale „Bóg ogarnia nieskończoną ilość wymiarów i nieskończoną różnorodność czasów” [cyt. za: Flis-Czerniak 2007: 19]. Ten motyw pojawia się także w *Braciach Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, w scenie, gdy Iwan podczas dyskusji z bratem Aloszą na temat istnienia Boga wypowiada się między innymi w sprawie geometrii nieeuklidesowej i wyższych wymiarów, podkreślając, że człowiek nie powinien zastanawiać się nad niepojętymi dla jego umysłu innymi wymiarami i w nich poszukiwać transcendencji. Teoria czwartego wymiaru stała się ważnym komponentem fantastyczno-naukowego świata utworów Wellsa: pojawia się w jego *Wehikule czasu*, *Niewidzialnym człowieku* oraz *W czwartym wymiarze*. Myśl o przestrzeni czterowymiarowej inspirowała ludzi, jej odbicie przykładowo znajdziemy w pracy Chwistka *Wielość rzeczywistości*.

- 2 Ciekawa była reakcja Fryderyka Engelsa na te rewelacje. Jego artykuł *Przyrodzawstwo w świecie duchów* wykpiwał podobne przypuszczenia, bowiem z punktu widzenia materializmu dialektycznego była to smutna omyłka i efekt uwiedzenia badaczy przez amerykańskie „duchowodztwo” i „duchoróstwo”. Engels nie mylił się, zważywszy na to, że ów Slade rzeczywiście był zręcznym magikiem.

Oddziaływała na artystów, oznaczała sposób innego, „głębszego” postrzegania rzeczywistości, co było istotne głównie dla malarzy awangardowych, takich jak: Marcel Duchamp, Kazimierz Malewicz, Salvador Dali (*Ukrzyżowanie*, 1954<sup>3</sup>), Pablo Picasso. Z kolei w objaśnieniach zamieszczonych pod tekstem powieści *Zanim noc* Dukaj wskazuje na popularyzatora idei czwartego wymiaru przestrzennego matematyka Charlesa Hintona, który działał jeszcze przed I wojną światową. Co więcej, pisarz wprowadza jego książkę do powieściowego świata: Trudny, pragnąc zrozumieć, z czym ma do czynienia, czyta właśnie pracę Hintona [Dukaj 1997: 171].

Motyw czwartego wymiaru stanowi zatem część kanonu konwencji literatury fantastycznej. Ten zaskakujący związek nauki, sztuki i literatury oraz mistyki oddaje zagubienie człowieka epoki nowoczesności, który próbuje utrzymać spójny i sensowny obraz ludzkiego życia, doświadczając poczucia względności i wielości porządków rzeczywistości. Matematyczna teoria wielowymiarowej przestrzeni została zatem skojarzona ze sferą ducha. Dukaj wykorzystuje ten pomysł, by zmierzyć się z dramatem Holokaustu, przywołując zainteresowania niektórych nazistów okultyzmem i zjawiskami paranormalnymi. Pisarz kreuje opowieść o rosnącej grozie w domu bohatera. Otwierają się w nim nagle i na krótko dodatkowe przestrzenie, znikąd pojawia się bijące serce, tajemnica narasta, gdy Trudny odkrywa dodatkowe pomieszczenie na strychu – miejsce ukrycia młodego Żyda. W końcu zaczynają ginąć ludzie – hitlerowcy. Nietypowy stan zwłok, które okazują się pozbawione wnętrzości albo wywrócone na lewą stronę, wskazuje na niezwykłą przyczynę śmierci. Doświadczenie czwartego przestrzennego wymiaru miejscami przypomina Witkacowski opis z *Jedynego wyjścia*, a odpowiednikiem „jakichś kłaków supramaterii” okazują się „macki materii”; analogie widoczne są także w poniższym porównaniu: „To. Jak nagie serce jakiegoś potwora. Jak pięść o palcach ze smoczych jelit. Jak kłębowisko gnijących żył. Jak pasożytniczy polip. Pulsuje” [Dukaj 1997: 48]<sup>4</sup>.

3 Obraz ten jest znany pod dwoma innymi tytułami: *Christus Hypercubus* i *Corpus Hypercubus*.

4 Pisarz określa swoje przedstawienie czwartego wymiaru w *Zanim noc* jako przypadek fizyki alternatywnej, gdyż ze względu na możliwości literackiego

Jan Herman powoli odkrywa, że w tym domu kilka miesięcy wcześniej postanowiono zatrzymać na noc grupę dzieci żydowskich, które nie zmieściły się do ostatniego transportu przeznaczonego do obozu zagłady. Rankiem okazało się, że pilnujący ich żołnierze zginęli w makabryczny sposób, a dzieci zniknęły. Wyjaśnienie zaskakuje swą fantastycznością: ukrywający się na poddaszu młody żydowski chłopak, Sznic, znalazł w tajemniczych kabalistycznych zapiskach drogę do czwartego wymiaru, gdzie się schował, zabierając ze sobą jeszcze owe skazane na śmierć dzieci. Teraz żyją, ale jako byty czterowymiarowe, bez możliwości powrotu do trójwymiarowości, przez niepełne zaklęcie Sznicca pozostają jednocześnie przywiązane siłą magii do domu i nie mogą się uwolnić. Są w stanie zabijać w zwykłym świecie i tym zostaje zaszantażowany Trudny: jeśli nie pomoże w uwolnieniu wszystkich, zginą jego własne dzieci. Aby wykonać zadanie, należy wyostać z getta starą Księżę. Bohater podejmuje się misji. Po kryjomu nocą wkracza do getta, które otacza go „wielką, milczącą nekropolią”, przerażającą i sprawiającą wrażenie zapełnionej zjawami, istotami o niewiadomym statusie:

Noc obróciła się przeciwko niemu. Musiał biec: bieg – ten paniczny ruch, byle dalej od pasywności – Ratował go przed niechybnym pomieszeniem zmysłów. Gdyby chociaż księżyc... Zobaczyłby wówczas pustkę za sobą, pustkę przed sobą. Lecz teraz, w tym mroku, jak za drzwiami sypialni – kłębiły się tam piekielne hordy. No przecież słyszał je! Gnał gdzieś na oślep, dawno utracił poczucie kierunku i pamięć przebytej drogi, zagubiony, opętany strachem [...]. Mijał ciche domy z setkami ludzi wewnątrz. [...]. [Dukaj 1997: 125-126]

Trudny wypełnia zadanie, ale by to uczynić, musi sam także przejść do czwartego wymiaru, tym samym przestaje być człowie-

przedstawienia musiał odejść od współczesnej prawdy naukowej i zmienić skalę z subatomowej do równej pozostałym trzem wymiarom [Dukaj 1997: 171]. W objaśnieniach Dukaj, choć pisze, że teoria czwartego wymiaru była bardzo modna na przełomie XIX i XX w., nie wskazuje żadnych literackich wzorców dla swojej kreacji.

kiem. Uwalnia Sznicę i dzieci spod magicznej władzy, jaką ma nad nimi jego dom, a jemu udaje się nawet wrócić do rodziny, ale odtąd musi jako innowymiarowa istota niejako „wciskać się” w ludzkie rzeczy, z wielkim wysiłkiem udawać dawnego siebie. Sam myśli o sobie jako „człowiekoidzie”, który nie potrafi już odbierać świata normalnymi zmysłami. Nie ma powrotu do przeszłości, wskutek przemiany w nie-człowieka bohaterowi paradoksalnie wyostrza się świadomość moralnych wartości i oceny własnego postępowania, choć nie ma mowy o doświadczeniu Boga w innym wymiarze, na co tak liczący ponad wiek temu. Nie ma tu miejsca także na odwołania do matematycznych wersji czwartego wymiaru przestrzennego ani do wspomnianego mistycyzmu matematycznego. Fantastyka grozy w tym opowiadaniu skupia się na motywacji magicznej, na motywach kabalistycznych odczytywanych w sposób bardzo uproszczony, jako rodzaj czarów, co daje efekt na granicy – przynajmniej – kiczu.

Jednak – co ostatnio przypomniał w swojej książce *Wielka trwoga. Polska 1944-1947* Marcin Zaręba – wiara w działanie magii i różne irracjonalizmy stały się popularne w czasie okupacji i tuż po wojnie. Strach, okrutne warunki życia, skrajna bieda, wszechobecność śmierci, a później chaos zmian powojennych sprzyjały takim postawom. Nasilił się antysemityzm połączony ze swoistym myśleniem magicznym, uznający przesady o Żydach. Zatem opowiadanie Dukaja w pewnym sensie jest dużo bardziej historyczne, niż może się wydawać, a wprowadzona do niego fantastyka grozy odpowiada atmosferze emocjonalnej i wyobraźni społecznej czasów okupacji<sup>5</sup>. Odbija się w niej sposób, w jaki wielu ludzi wówczas rozumiało otaczający ich okrutny świat wojny. Przejawy antysemityzmu wytwarzały niepokojące, fantazmatyczne obrazy Żyda, które wyrażały różne ksenofobie i odwoływały się do wyobrażeń upiórów, wampirów czy nawet żywych trupów, dziś w kulturze określanych jako „zombie”<sup>6</sup>. Rafał Nawrocki [2008: 93-95] widzi

- 5 Groza spleta się niekiedy z ożywieniem więzi rodzinnych, na przykład w prawdziwych historiach przedstawionych przez Marka Edelmana w książce *I była miłość w getcie*.
- 6 Ten motyw wykorzystuje Igor Ostachowicz [2012] w *Nocy żywych Żydów*, której tytuł jest parafrazą znanej serii horrorów zapoczątkowanych filmem



w tych przedstawieniach kumulację uprzedzeń, połączonych z doświadczeniem wszechobecnego strachu i stałym poczuciem zagrożenia wobec rozpadu starego świata i tradycyjnych modeli życia.

Wobec „szaleństwa niemożliwego wszechświata” bohater Dukaja uświadamia sobie, że tylko jego bliscy mogą go chronić i zapewnić mu jakiegokolwiek poczucie sensu, którego w czwartym wymiarze nie odnajduje. W przeciwieństwie do kultury przełomu XIX i XX w. inne wymiary świata nie budzą już nadziei: „Gdyby nie dom, gdyby nie człowiekoid, gdyby nie oni [tj. rodzina: żona, dwójka dzieci oraz rodzice Jana – M.B.K.] runęłaby nań ciężką falą cisza, która nie wie, co to litość” [Dukaj 1997: 169]. W opowiadaniu *Zanim noc* widać także zarażenie śmiercią, łatwość, z jaką ukryte w czwartym wymiarze żydowskie dzieci mordują, nie cofając się przed zabijaniem przypadkowo wybranych ofiar. W tym utworze koncepcja czwartego wymiaru przestrzennego pozwala na ocalenie garstki dzieci i młodego kabalisty Sznicza, czyli umożliwia w świecie fikcji zrealizować marzenie o ocaleniu

George'a A. Romero *Noc żywych trupów* z 1968 r. W tej współczesnej powieści pewnego dnia w bloku mieszkalnym, który mieści się na terenie dawnego getta warszawskiego, pojawiają się ożywione trupy Żydów, tak jak zginęli: z zachowanymi ranami, w zniszczonych ubraniach i starych butach. Obrazy wychodzących z piwnicy zombie, które okazują się ofiarami powstania w tym getcie w 1943 r. mogłyby budzić niesmak, oburzać, a niektórych śmieszyć ze względu na groteskowy charakter przedstawianej sytuacji. Jednak w tekście Ostachowicza postaci zombie nie straszą, lecz przychodzą do ludzi, bo tęsknią za życiem i niespełnionymi możliwościami, za doznaniem, które przez śmierć zostały im odebrane. Są świadome, pragną rozmów z lokatorami bloku i normalnej egzystencji. Dlatego chętnie słuchają muzyki, chcą wiedzieć, jaka jest teraz moda, a w końcu z zadowoleniem udają się do warszawskiej galerii handlowej na zakupy. Tam, wśród sklepów, traktowane są razem jako kolejna grupa rekonstrukcyjna, która zrobiła sobie przerwę na lunch. W galerii też nie budzą więc strachu. Granica kiczu nie zostaje przekroczona, a powieść stanowi formę horroru z elementami poetyki powieści obyczajowej. Fantastyka łącząca grozę z groteską służy raczej uobecnieniu problematyki z zakresu psychologii społecznej, zdaje się bowiem, że irracjonalne wyobrażenie zombie Żyda jest tu jeszcze jednym fantazmatem obcości. Te zagadnienia Rafał Nawrocki [2008] opisuje w odrębnym artykule *Fantazmatyczne piętna wyobcowania. O pokrewieństwie Żyda i upiora*. Wnikliwą interpretację powieści Ostachowicza przedstawia Beata Przymuszała [2016: 99-128].

ofiar Holocaustu, o wymazaniu ich śmierci. Wyrazista konwencja fantastyki grozy wprowadzona do historii wojennej staje się wyrazem pamięci o Zagładzie, uobecnia nasze niektóre pragnienia dotyczące przeszłości. Gra z formą prowadzi w opowiadaniu do poziomu metafikcyjności, w którym dominują jednocześnie reguły prozy popularnej, stawiającej na ciekawą, wartką akcję i kreację silnego bohatera. Pozostajemy w świecie tych reguł [Fulińska 2003: 55-66], ale zarazem pisarz daje nam możliwość przekroczenia ograniczeń gatunkowych, łączy wybrane tradycje fantastyki i piśmiennictwo o Zagładzie.

Podobny spłot konwencji dostrzegamy także w utworze Magdaleny Tulli *Skaza*, którego fantastyczne zakończenie można odczytać jako znak bezradności w poznaniu i wyrażaniu doświadczeń, także tych związanych z postpamięcią (o czym świadczy zbiór autobiograficznych opowiadań pisarki *Włoskie obcasy*, w którym pojawia się opis trudnych relacji córki z matką, mającą za sobą pobyt w Auschwitz i utratę bliskich). Gdy nagle w powieści uwięzieni uchodźcy – których losy przypominają doświadczenia Żydów, zamykanych przez sąsiadów w jakiejś przygodnej stodole – znikają, w cudowny sposób wywiezieni w taksówkach tajemniczym tunelem prowadzącym do na pół mitycznej Ameryki, to czytelnikowi takie rozwiązanie jak ze snu czy baśni może kojarzyć się z rodzajem protezy fabularnej i oznaczać rozwiązanie terapeutyczne (jest on przecież świadomy, jak w rzeczywistości kończyły się takie historie).

Fantastyczny i szczęśliwy finał stanowi gest niezgody na fakty, na to, co historie Zagłady mówią o ludzkiej kondycji moralnej, o człowieczeństwie. Fantastyka współtworzy tu także inny wymiar tekstu: otwiera się na doświadczenie pustki po tych, którzy zginęli, realizuje swoisty „topos pustki”, tak ważny w całym piśmiennictwie o Zagładzie. Zdumiewający, irracjonalny finał wskazuje na miejsce, które nigdy nie zostaje wypełnione czy zapomniane, które boli i niepokoi. Sam obraz pustki zajmuje w tej powieści istotne miejsce. Kłódka zamykająca piwnicę, w której uwięziono przyjezdnych obcych, pozostała nietknięta, ale oni zniknęli. Niby problem sam się rozwiązał, ale życie mieszkańców miasteczka w sposób nieuchwytny, lecz dotkliwie odczuwalny, zmieniło się

bezpowrotnie. Beata Przymuszała [2008: 151], interpretując *Skazę*, wskazuje, że powieść Tulli przekracza typowe sensory pustki: „Nie zostaje ona potraktowana jako znak «utraty mowy», nie staje się aporetyczną «wyrwą w narracji», którą trzeba byłoby zaprezentować jako nieprzedstawiane. Ta pustka paradoksalnie szybko się zapełnia”. W umownym świecie powieści majstrowie, pod wpływem narratora szukającego wyjścia awaryjnego, budują ów tunel do Ameryki, gdzie uciekinierzy rozpoczynają nowe życie: zmieniają stroje, zawody, mają nowe problemy, choć nie zapominają o przeszłości i stracie: „Bólu takiego jak ten, który przypadł im w udziale, nie usmierzy żadne lekarstwo, nawet śmierć” [Tulli 2006: 178]. Zatem w pustkę zostaje wpisany – jak określa to Przymuszała [2008: 152] – „ślad przejścia”:

Reminiscencje ewangeliczne [...] są oczywiste, ale nie do końca wydają się adekwatne. [...] Nie o zmartwychwstaniu tutaj mowa, ale o innym życiu. [...] Tu nie chodzi o zaprzeczanie, wypieranie czy idealizowanie. To, co się stało, nie pozwala się wymazać. [...] Narrator, biorąc na siebie ból, nie pozostaje jednak bezsilny. Wie, że pustka może ulegać różnym interpretacjom, że trwanie w niej w milczeniu może niszczyć [...]. I być może dlatego właśnie ukazuje próbę przejścia pustki. Ta próba polega na szukaniu życia – innego życia. Sam fakt mówienia o życiu w obliczu pustki wydawać się może bluźnierczy. I być może jest on przede wszystkim gestem samoobrony: by nie ulec zniszczeniu wobec jej siły. Ale szukanie życia nie jest niszczeniem pustki: ona będzie już nieodłącznym tłem każdej opowieści.

Fantastyczne rozwiązanie dramatycznej sytuacji w *Skazie* jest wyraźnie sztuczne, podkreśla metafikcyjny charakter całości i ma symboliczny wymiar. Choć ta kreacja realizuje się poza konwencją literatury popularnej, jednak prowadzi do podobnych znaczeń jak omówiony wcześniej przykład prozy popularnej Dukaja.

Udział fantastyki w obrazie życia, jej rola w uobecnianiu tego, co irracjonalne i niepokojące, zaznaczają się także w kręgu włoskiej twórczości sprzed pięćdziesięciu lat, w mało znanych poza

kręgami fanów fantastyki opowiadaniach Leviego, utrzymanych w konwencji *science fiction*.

Powszechnie autor ten znany jest ze względu na głośny tom *Czy to jest człowiek*, który przedstawia jego doświadczenia podczas pobytu w obozie w Auschwitz. Levi, zaliczany do grona najważniejszych pisarzy literatury holokaustowej, jednocześnie wydał kilka tomów opowiadań fantastycznych. Pierwszy z nich, *Storie naturali* (tłum. *Historie naturalne*), ukazał się w 1966 r. Inne to na przykład *Vizio di forma* (1970; polski tytuł: *Wypaczenie w kształcie świata*) i *Il sistema periodico* (1975; polski tytuł: *Układ okresowy*). Utwory te stanowią kontynuację prozy fantastycznej wzorca Wellsa, w podobny sposób wyrażają pełen pesymizmu krytycyzm wobec ludzkiej cywilizacji i kierunków jej rozwoju, łączą fantastykę z satyrą, groteską i swoistym humorem. Obecność tego ostatniego podkreślali krytycy włoscy i wiązali z odnajdywanymi na poziomie stylu odniesieniami do gwary piemonckiej oraz do twórczości Rabelais'go. Podobnie jak autor *Gargantui*, Levi woli mówić do współczesnych poprzez żart, z zastosowaniem elementów poetyki pikareskiej, by przekazywać „rzeczy poważne, ale nie brane zbyt poważnie” [Młynarska 1983: 232].

W 1983 r., a więc w okresie gdy coraz mocniej zaznacza swoją obecność w naszej kulturze twórczość fantastyczna, zostaje wydany po polsku wybór dokonany z dwóch pierwszych tomów opowiadań (*Storie naturali* oraz *Vizio di forma*) pt. *Najlepsza jest woda*. Teksty te łączy podobny punkt wyjścia: wybrany gadżet technologiczny, oszałamiający wynalazek przyszłości, jakim jest maszyna do wytwarzania wierszy (tzw. wersyfikator), który ma pomagać poetom w pracy, czy duplikator, umożliwiający stworzenie idealnych kopii zarówno przedmiotów martwych, jak i żywych istot, a nawet człowieka. Ciekawym pomysłem okazuje się również reklama przyszłości, która ma być umieszczana na ciele ludzi, najlepiej na czole. Jej trwałość określa podpisywana przez nosicieli umowa, która po uzgodnionym okresie znika i można ponownie pomyśleć o wynajęciu wybranej powierzchni skóry.

Te żartobliwe pomysły, nadające opowiadaniom lekki ton, są wyrazem krytyki społecznych postaw, konsumpcjonizmu, negatywnych konsekwencji ekologicznych, kulturowych i moralnych

rozwoju cywilizacyjnego, a zarazem dają obrazy szaleństwa zrodzonego z bezmyślnego rozwoju techniki i zawierają przecucie nadchodzącej katastrofy. Choć te utwory tonacją i konwencją tak bardzo różnią się od tekstów mówiących o Zagładzie, Levi widzi między nimi powiązania: „Lager jest dla mnie jednym z największych wypaczeń w kształcie świata, najgroźniejszym z monstrów poczętych we śnie rozumu” [cyt. za: Młynarska 1983: 234]. W konwencji *fantascienza* pisarz dostrzega istotę własnych zdolności twórczych i swoiście pojmnowanego rozdzielenia tożsamości:

Jestem amfibią, centaurem [ ... ]. I wydaje mi się, że dwoistość fantazji naukowej odzwierciedla mój los. Jestem podzielony na dwie połowy. Jedna należy do fabryki, jestem technikiem, chemikiem. Druga natomiast jest całkowicie odcięta od pierwszej, jest mną, kiedy piszę. [cyt. za: Młynarska 1983: 235]

W fantastycznonaukowych opowiadaniach Leviego narracje podszyte są sugestią, że współczesność nasza ma jakiś rodzaj spazczenia, które zagraża ludziom i światu. Tym samym pisarz nie chce odgrywać jedynie roli świadka przeszłości – poprzez charakterystyczne wychylenie w przyszłość stawia pytania o kierunek różnych procesów i o ich konsekwencje. Tak się dzieje także w tytułowym dla polskiego wyboru opowiadaniu *Najlepsza jest woda*, w którym został opisany stan zamierania wody na całym świecie. Oznacza to właściwie jej śmierć. Początkowo proces ten przebiega niedostrzegalnie dla ludzi. Pewien fizyk przypadkowo odkrywa, że powoli zwiększa się chemicznie mierzalna gęstość wody. Konsekwencje tego procesu są katastrofalne: rzeki i morza zaczynają bardzo wolno płynąć, zanikają prądy morskie, drzewa przestają szumieć, rośliny umierają, bo zbyt kleista woda z trudnością przedostaje się do naczyń włoskowatych. Pod koniec opowiadania narracja trzecioosobowa zostaje – co znaczące – przekształcona w narrację pierwszoosobową liczby mnogiej:

Z początku zdawało się, że świat zwierzęcy stanowić będzie barierę ochronną przed wniknięciem zarażonej wody do orga-

nizmu ludzkiego, ale i te nadzieje okazały się płonne. [...] Środki ochrony zawiodły znacznie wcześniej, niż się tego obawiano: tak jak woda w morzu, rzekach i chmurach, tak samo wszystkie soki żywotne w naszych organizmach uległy zgęszczeniu i skażeniu. Ci, co byli chorzy, zmarli, a obecnie wszyscy jesteśmy chorzy; nasze serca, żalodne pompy zaprojektowane do tłoczenia dawnej wody, męczą się od świtu do nocy, aby wepchnąć kleistą krew do sieci naczyń krwionośnych; umieramy w trzydziestym, najpóźniej czterdziestym roku życia na opuchlinę i po prostu ze zmęczenia, nieustannego, bezlitosnego, ciągłego [...] Tak jak rzeki, i my jesteśmy również ospali: pokarm, który spożywamy, i woda, którą pijemy, godzinami wnikają w nas i to czyni nas ociężałymi i bezwładnymi. Nie płaczemy: śluz łzowy zatrzymuje się na naszych oczach i nie spływa łzami, ale ścieka jak serwatka, co pozbawia nasz płacz zarówno ulgi, jak godności. [Levi 1983: 228-229]

Twórczość fantastycznonaukowa Leviego, choć powstawała w latach 60. i 70. XX w., koresponduje ze współczesnymi przemianami w refleksji nad piśmiennictwem o Zagładzie, ze zjawiskiem postpamięci. Współcześnie w dużo większym stopniu tego typu twórczość otwiera się na formy literatury fikcyjnej i na rozwiązania odwołujące się do różnych konwencji fantastycznych; jednocześnie kultura popularna upowszechnia możliwość wprowadzania tematu Zagłady do fantastyki. W związku z tym pojawiają się obawy, że pisanie o Holokauście znajdzie się na „estetycznych manowcach”, narażone na rozwiązania banalne i wkraczające w obszar kiczu [Ubertowska 2010: 23-40; Buryła 2011: 139-172]. Nawet w bestsellerowym cyklu dla dzieci i młodzieży o Harrym Potterze Joanne K. Rowling pokazany jest rasizm w świecie czarodziei, tylko że dotyczy on napiętnowania fantastycznych postaci skrzatów oraz czarodziei z niemagicznych rodzin (tzw. mugolskich) [Kostecka, Skowera, red. 2014]. Postuluje się najpierw odsunięcie wskazanych osób, a docelowo mowa o ich likwidacji. Rasizm i ludobójstwo pojawiają się także na przykład w twórczości Andrzeja Sapkowskiego, a przestrzeń przypominająca obozy

koncentracyjne u innego polskiego autora *science fiction*, Marka Huberatha<sup>7</sup>.

Po prawie trzydziestu latach od wydania po polsku tomu Leviego *Najlepsza jest woda*, w 2011 r. ukazało się pierwsze tłumaczenie jego *Układu okresowego* [Levi 2011], zbioru, w którym większość opowiadań ma charakter realistyczny i autobiograficzny, a więc zawiera bezpośrednie odniesienia do wojny i Zagłady. Obydwie publikacje wpisują się w kontekst najnowszej literatury holokaustowej. Maria Janion [2009: 284], która zestawia twórczość poświęconą tematowi Holocaustu Paula Celana, Imre Kertésza i Leviego, przypomina, że ten ostatni swego czasu przeciwstawił się „ciemnemu”, „niezrozumiałemu”, świadomie „zdeestetyzowanemu”, operującemu „znakami zerwania ciągłości i spójności” piarstwu Celana. W jednym ze swoich artykułów Levi wysunął zarzut niekomunikatywności dzieł tego twórcy: „Kto nie umie się porozumiewać albo źle się porozumiewa, posługując się kodem, który należy tylko do niego lub do mniejszości, ten jest nieszczęśliwy i rozsiewa nieszczęście wokół siebie” [cyt. za: Janion 2009: 285]<sup>8</sup>. Wprawdzie każdy pisarz ma prawo wybierać sposób pisania, który najbardziej mu odpowiada, „wyrażać się we własnym języku”, jednak nie można uznawać za najlepsze bądź jedynie właściwe tych rozwiązań, które operują stylem niejasnym, znaczeniowo nieprzejrzystym, utrzymanym w tonacji „ciemnej”. Levi – jak interpretuje Janion – idealizuje czytelnika, uznaje, że to właśnie odbiorca ustanawia najważniejsze kryteria: „Piszę dla niego [– wyznaje – M.B.K.], a nie dla krytyków, ani dla mocarzy tej ziemi albo siebie

7 Chodzi o znane, wyróżnione prestiżową nagrodą im. Janusza Zajdla, opowiadanie *Kara większa* opublikowane po raz pierwszy w „Nowej Fantastyce” w 1991 r. w nr. 7. Ale problem rasizmu to temat nierzadki w fantastyce polskiej i światowej, przykłady można mnożyć. Występuje również w najsłynniejszym dziele fantasty: *Władcy Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena. W przypadku tego autora wielu czytelników widziało w jego twórczości odbicie osobistych doświadczeń frontowych z I wojny światowej [Brzóstowicz-Klajn 2004]. Okazuje się, że konwencje literatury fantastycznej mogą zawierać odniesienia do autentycznych traum autora. Tak jest chociażby w twórczości Stanisława Lema, czego bardzo przekonująco dowodzi Agnieszka Gajewska [2016] w swojej najnowszej pracy *Zagłada i gwiazdy*.

8 Cytaty podano w tłumaczeniu Marii Janion. Oryginał: Levi 1992: 66-77.

samego”. Nie chodzi zatem w literaturze o swego rodzaju „nihilizm semantyczny”, o nieustanne wskazywanie na doświadczenie niewyraźności, ponieważ to, co niewypowiedziane – według Leviego – na zawsze pozostaje niewypowiedziane i niemożliwe do zastąpienia przez cokolwiek [cyt. za: Janion 2009: 285-286]<sup>9</sup>.

Widzę w tym stanowisku pisarza przynajmniej jedną z przyczyn, dla których mógł on zwrócić się ku konwencjom literatury fantastycznej. W cytowanych powyżej fragmentach wypowiedzi ujawnia się zwrot ku czytelnikowi, postawa dialogu z odbiorcą, dążenie do poruszenia go i przełożenia własnych nieprzekazywalnych doświadczeń na jego system wyobrażeń. Najwyraźniej fantastyka potrafi dotrzeć w szczególny sposób do odbiorcy, wciąga w swoje światy, zaskakuje, nieraz drażni, uaktywnia też własne tradycje, które mogą wzbogacić sensy utworów.

Sadzę, że przywołane stanowisko Leviego można wykorzystać jako polemiczny komentarz do koncepcji Jerzego Jarzębskiego. Wypowiedzi tego włoskiego pisarza stanowią dowód, że znaczeń fantastyki w twórczości nie należy sprowadzać tylko do funkcji „protezy sensu”. Wcześniej omówione utwory Dukaja i Tulli również potwierdzają, że fantastyka odgrywa głównie rolę metafikcji, że stanowi rodzaj kodu kulturowego, ułatwiającego porozumienie między autorem a czytelnikiem, rodzaj pomostu między wymiarami świata i wymiarami literatury.

### Bibliografia

- Brzóstowicz-Klajn Monika (2004), *Tolkienowska wyobraźnia przeciw XX-wiecznym doświadczeniom wojny*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska”, t. 60, z. 366, s. 75-84.
- Buryła Sławomir (2011), *(Nie)banalnie o Zagładzie*, w: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska, Danuta Ossowska, Universitas, Kraków, s. 139-172.
- Cuber Marta (2013), *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987-2012*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Czapliński Przemysław (2003), *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec rzeczywistości*, Universitas, Kraków.

9 Cytaty podano w tłumaczeniu Marii Janion. Oryginał: Levi 1992: 66-77.



- Dukaj Jacek (1997), *Zanim noc*, w: tegoż, *Xavras Wyżryn*, Supernowa, Warszawa, s. 5-171
- Flis-Czerniak Elżbieta (2007), *Matematyka i duchy, czyli o idei czwartego wymiaru w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Fantastyka XIX i XX wieku. Granice i pogranicza*, red. Janina Szcześniak, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s.11-30.
- Fulińska Agnieszka (2003), *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 55-66.
- Gajewska Agnieszka (2016), *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w twórczości Stanisława Lema*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Głowiński Michał, red. (2005), *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, Universitas, Kraków.
- Janion Maria (2009), „Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz”, w: tejże, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, w.A.B., Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (2008), *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 44-53.
- Kostecka Weronika, Skowera Maciej, red. (2014), *Harry Potter: fenomen społeczny, zjawisko literackie, ikona popkultury*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa.
- Kurz Iwona (2006), *Codziennie i niecodziennie w obiektywie fotoamatorów niemieckie fotografie i polska pamięć o okupacji*, w: *Wojna. Doświadczenie. Zapis*, red. Sławomir Buryła i Paweł Rodak, Universitas, Kraków s. 55-69.
- Levi Primo (1983), *Najlepsza jest woda*, przeł. Halszka Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Levi Primo (1992), *Le métier. Notes une redéfinition de la culture*, Traduit de l'italien par Martine Schrouoffeneger, Paris.
- Levi Primo (2011), *Układ okresowy*, przeł. Zofia Koprowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Młynarska Henryka (1983), *Posłowie*, w: Primo Levi, *Najważniejsza jest woda*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Nawrocki Rafał (2008), *Fantazmatyczne piętna wyobcowania. O pokrewieństwie Żyda i upiora*, w: *Widziane, czytane, oglądane – oblicza Obcego. Inny i Obcy w kulturze*, cz. 1., red. Paweł Cieliszko i Paweł Kuciński, Wydawnictwo IBL, Warszawa, s. 91-102.
- Ostachowicz Igor (2012), *Noc żywych Żydów*, w.A.B., Warszawa.
- Przymuszała Beata (2008), „Skaza” – *Holokaust jako problem polskiej pamięci. Szukanie opowieści*, w: *Narracje o Polsce*, red. Bartosz Korzeniewski, Wydawnictwo PTPN, Poznań.

- Przymuszała Beata (2009), *Między autentycznością a wiarygodnością – problem prawdy w literackich zapisach Zagłady*, w: *Prawda w literaturze*, red. Andrzej Tyszczyk, Jarosław Borowski i Ireneusz Piekarski, Towarzystwo Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin, s. 437-452.
- Przymuszała Beata (2016), *Sztuka krytyczna i literatura. Artystyczne realizacje i literackie nawiązania (na przykładzie „Nocy żywych Żydów” Igora Ostachowicza*, w: *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. Seweryna Wysłouch i Beata Przymuszała, Wydawnictwo PTPN, Poznań, s. 99-128.
- Sendyka Roma (2006), *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz, Universitas, Kraków, s. 249-283.
- Tulli Magdalena (2006), *Skaza*, W.A.B., Warszawa.
- Ubertowska Agnieszka (2010), *Krzepiąca moc kiczu. Literatura Holocaustu na (estetycznych) manowcach*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 6, s. 23-40.
- Uspieński Piotr Demianycz (2001), *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niezmiernego*, przeł. Hanna Prosnak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Zaremba Marcin (2012), *Wielka trwoga. Polska 1944-1947*, Znak, Kraków.

Monika Brzóstowicz-Klajn

**Fantasy and the subject of the Holocaust. Between the doubts and functionality of fantastic conventions**

Starting with Jerzy Jarzębski's opinion that the fantastic convention in contemporary literature fulfills the role of "artificial sense", the Author analyzes selected works related to the subject of the Holocaust in order to check the functionality and artistic value of fantastic elements used there. She notes that fantasy helps writers express the experience of emptiness following a loss, strengthens the trauma related to the past, and emphasizes the literariness of the text, fulfilling the role of metafiction.

**Keywords:** Fantasy; the concept of the fourth dimension; Holocaust literature; literature of doom; post-memory.

**Monika Brzóstowicz-Klajn** – doktor habilitowana, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury UAM, współautorka haseł do *Słownika realizmu socjali-*

stycznego (2004, red. Zdzisław Łapiński i Wojciech Tomasiak). Opublikowała rozprawy *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej* (1998) oraz *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie* (2012). Obecnie bada różnorakie związki między literaturą fantastyczną a historią i w ramach tych badań opublikowała kilka artykułów.

