

[paralele i konteksty]

Kris van Heuckelom: Druga wojna światowa i Holokaust w prozie trzeciego pokolenia (z akcentem Schulzowskim). „Kontrapunktowe” przypadki Piotra Pazińskiego i Erwina Mortiera

1. Wstęp

Artykuł ten zestawia ze sobą dwa debiuty prozatorskie odnoszące się do niepokojącego pokłosa i dziedzictwa II wojny światowej z perspektywy trzeciego pokolenia: polską powieść Piotra Pazińskiego *Pensjonat* (2009, tłum. angielskie *The Boarding House*, 2010) i flamandzką powieść *Marcel* Erwina Mortiera (1999)¹. Pod względem biograficznym, geograficznym

dwa debiuty

¹ Obie powieści były szeroko komentowane przez badaczy. Jeśli chodzi o powieść Mortiera, por. J. Lensen, *Een half weggevaagd gezicht*, „Spiegel der Letteren” 2007, Vol. 49, No. 1, s. 23–52; M. Hinderdael, J. Lieve, V. Heili, *De aarde heeft kamers genoeg: hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier*, Antwerpen 2008; J. Lensen, *Perpetrators and Victims: Third-Generation Perspectives on the Second World War in Marcel Beyer’s “Flughunde” and Erwin Mortier’s “Marcel”*, „Comparative Literature” 2013, Vol. 65, No. 4, s. 450–465; K. van Heuckelom, *Z tkaniny do tekstu. Autoreferencyjność w twórczości Brunona Schulza i Erwina Mortiera*, „Ruch Literacki” 2014, nr 4–5, s. 469–484. Powieść Pazińskiego omawiali np. K. A. Grimstad, *Polish Holocaust Writing after Testimony, or the Relevance of Piotr Paziński’s “The Boarding House”*, w: *Polish Literature in Transformation*,

i kulturowym obaj pisarze reprezentują dwa bardzo różne od siebie światy pamięci, położone na europejskiej osi Wschód–Zachód, i można powiedzieć, że zajmują – w stosunku do siebie – stanowiska kontrapunktowe². Paziński (urodzony w 1973 roku) jest wnukiem polskich Żydów ocalałych z Holocaustu, podczas gdy Mortier (urodzony w roku 1965) wychował się w rodzinie flamandzkich nacjonalistów, skazanych za kolaborację z nazistowskimi Niemcami. Fakt, że obaj autorzy zdecydowali się poświęcić swoje debiuty literackie wpływowi II wojny światowej na losy ich rodzin, wskazuje niewątpliwie na istotną rolę, jaką dziedzictwo wojny odgrywało w ich biografiach. Zauważmy też, że jeśli obie książki krążą wokół międzypokoleniowego przekazu pamięci rodzinnej i grupowej w dekadach powojennych, to czynią to, zmieniając doświadczenia autobiograficzne w zapis wyobraźni literackiej.

Obie książki stanowią przykład „podobieństwa pozycji”, widocznego w omówieniach II wojny światowej w literaturze drugiego pokolenia oraz w „kontrapunktowych” dziedzictwach sprawców i ocalonych³. Obserwujemy w nich jednak znaczące przesunięcie akcentów w porównaniu z (mniej lub bardziej) sfabularyzowanymi relacjami z interakcji pomiędzy pokoleniem wojennym i jego bezpośrednimi następcami. Jak będą się starał wykazać, *Pensjonat* i *Marcel* należą do transnarodowej konstelacji literackiej, która przedstawia trzecie pokolenie jako ostatnie, które zachowuje „poczucie żywej więzi”⁴ z dramatycznymi wydarzeniami, które kształtowały życie pokolenia jego dziadków (niezależnie od tego, czy chodzi o sprawców, kolaborantów, ocalałych czy o ofiary). Ten stan rzeczy nakłada na protagonistów/narratorów tych powieści, mówiących z pozycji „dziecka” – niezależnie od kontekstu kulturowego, w którym funkcjonują – szczególne obowiązki, związane z „dziedzictwem” pierwszego pokolenia. Zgodnie z tą logiką omawiane książki kontynuują i zniekształcają pewne aspekty postpamięci w sensie opisywanym i analizowanym przez Marianne Hirsch w odniesieniu do kreatywnego zaangażowania drugiego pokolenia w tematykę II wojny światowej i Holocaustu.

■ sprawcy
i ocaleni

■ obowiązek
pamięci

ed. U. Phillips, K. A. Grimstad, K. van Heuckelom, Zürich 2013, s. 189–201; R. Plaice, *Holocaust Memory in Recent Polish Literature: Andrzej Bart's "Fabryka Mucholapek" and Piotr Paziński's "Pensjonat"*, „Journal of European Studies” 2012, Vol. 42, No. 1, s. 34–49; J. Borowicz, *Holocaust Zombies: Mourning and Memory in Polish Contemporary Culture*, w: *Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era*, London 2015, s. 132–148; C. Rosiński, *Wytwarzanie przestrzeni. Twórczość Piotra Pazińskiego a praktyki codzienności*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2, s. 52–59; U. Blacker, *The Return of the Jew in Polish Culture*, w: *Reverberations of Nazi Violence in Germany and Beyond: Disturbing Pasts*, ed. S. Bird, London 2016, s. 125–140.

- 2 E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s. 118.
- 3 E. McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*, Rochester – New York 2006, s. 230.
- 4 E. Hoffman, op. cit., s. XV.

Fakt, że obie książki zawierają wiele inspirowanych autobiograficznie tropów i motywów postpamięciowych, nie oznacza, że zawarte w nich literackie opracowania perspektywy trzeciego pokolenia są zasadniczo zbieżne. By rzucić światło na tę kwestię, w artykule tym przyjrzę się intertekstowi, który zdaje się łączyć oba debiuty literackie: poetyckiej prozie polskiego Żyda (i ofiary Holocaustu) Brunona Schulza. Co znamienne, podczas gdy Erwin Mortier czerpie inspirację z pierwszego zbioru opowiadań Schulza *Sklepy cynamonowe* (1934) i posługuje się metaliterackim tropem „wtórej Genesis”, by stworzyć mniej zmistyfikowany obraz flamandzkiego ruchu kolaboracyjnego z okresu II wojny światowej, Piotr Paziński używa motywu Genesis w narracyjnej konfiguracji „tekstu sanatoryjnego” – ogólnej matrycy, którą można powiązać z drugim zbiorem opowiadań Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937). Jak będę się starał dowiedzieć, to przesunięcie akcentów zbiega się z istotną różnicą nastrojów – tu nostalgia, tam melancholia – i skali – tu stosunkowo ograniczone konsekwencje kolaboracji w czasie wojny, tam straszliwe pęknięcie spowodowane przez Holocaust. Ostatecznie jednak, niezależnie od różnych profili literackich obu powieści, można powiedzieć, że zarówno Paziński, jak i Mortier nasycają swoje dzieła postawą wobec literatury postpamięciowej, która jest charakterystyczna dla „wysokiego modernizmu”, ściśle związaną z jawną niechęcią do „bezciesnych” archiwów publicznych (i kultury masowej w ogóle).

Schulz w roli medium

2. Obszary izolacji: polityka pamięci w powojennej Polsce i Belgii

Zarówno *Pensjonat*, jak i *Marcel* kreślą obraz społeczności, które – w odmiennych kontekstach politycznych obu krajów – musiały zmierzyć się z pewną postacią marginalizacji społecznej po wojnie. Taka diagnoza pasuje oczywiście do położenia Żydów w Polsce po II wojnie światowej: mimo nieomal całkowitej zagłady polskich Żydów w czasie Holocaustu, ci, którzy przeżyli wojnę i zdecydowali się na pozostanie w swoim rodzinnym kraju, napotkali poważne trudności z pozyskiwaniem publicznego uznania żydowskiego cierpienia. Jak krótko podsumowuje sytuację w Polsce Ewa Ochman, przez cały „okres komunistyczny kwestia Holocaustu była marginalizowana i spychana na peryferia pamięci”⁵. W Polsce publiczną pamięć o Szoah ograniczała nie tylko ideologia władzy komunistycznej, nakazująca (podobnie jak w innych krajach bloku wschodniego) skupianie się raczej na antykomunizmie niż na antysemityzmie, lecz także fakt, że pamięć o Holocaustie kolidowała z narodową

5 E. Ochman, *Post-Communist Poland – Contested Pasts and Future Identities*, London – New York 2013, s. 36.

narracją o polskim męczeństwie. Dlatego przez trzydzieści lat po wojnie polscy Żydzi wciąż znikali z PRL-u – zarówno fizycznie (wskutek emigracji), jak i w wymiarze dyskursywnym (wskutek tabuizacji tematów żydowskich i coraz bardziej anytsemickiej postawy państwa). Co znamienne jednak, w ciągu ostatnich piętnastu lat rządów komunistycznych doszło do stopniowego powrotu i rewaluacji tematów żydowskich w dyskursie publicznym – nie tylko w dziedzinie literatury⁶, a w dwudziestolecie po upadku komunizmu nastąpił „powrót Żydów” do sfery publicznej, nie tylko poprzez różne inicjatywy kulturalne, narracje pamięciowe i praktyki uobecniające⁷, lecz także dzięki fenomenowi socjologicznemu, jakim było powstanie „nowej” społeczności żydowskiej, złożonej głównie z młodych Polaków, którzy odkryli na nowo swoje żydowskie korzenie⁸. Jako redaktor naczelny polsko-żydowskiego miesięcznika „Midrasz” (powstałego w 1997 roku) i autor kilku książek o warszawskich Żydach Piotr Paziński niewątpliwie zajmuje ważne miejsce w odradzającym się krajobrazie polsko-żydowskim. Jednak – co dość nietypowe – Paziński nie należy do ostatniej fali „nawróconych” (gdyż o swym żydowskim pochodzeniu dowiedział się już w dzieciństwie).

„nowa”
społeczność
żydowska

Bardzo odmienną postać izolacji społecznej dostrzec można w powieści Erwina Mortiera o powojennych losach flamandzkiego ruchu kolaboracjonistycznego. Jak zauważył belgijski historyk Pieter Lagrou, pisząc o społecznych konsekwencjach końca okupacji nazistowskiej w Belgii, „gdy odwróciły się losy wojny, kolaboracjoniści jako grupa popadli nieodwracalnie w izolację od reszty społeczeństwa. Ich zdradę narodową potępiono, a ich ideologię postrzegano teraz jako eksces, który został zakończony i wykluczony z pamięci zbiorowej narodu”⁹.

O ile I wojna światowa pozostawiła po sobie możliwość kultywowania jednoznacznie pozytywnego obrazu bohaterskich żołnierzy flamandzkich, odpierających agresję niemiecką w okopach „małej dzielnej Belgii” na wybrzeżu Morza Północnego, o tyle natychmiastowa kapitulacja armii narodowej w 1940 roku i okupacja nazistowska, która po niej nastąpiła, zmieniły okres II wojny światowej w długotrwałe doświadczenie klęski, poniżenia, moralnej dwuznaczności i zamętu ideologicznego. Oczywiście, jeśli okres okupacji cechowało poczucie „narodowej niemocy”, to wyzwolenie, które po nim nastąpiło, radykalnie

trauma
klęski

- 6 Zob. S. Buryła, *The Holocaust in Polish Prose*, „Forum for World Literature Studies” 2014, Vol. 6, No. 3, s. 358–374.
- 7 Zob. U. Blacker, op. cit.
- 8 Zob. K. Reszke, *Return of the Jew: Identity Narratives of the Third Post-Holocaust Generation of Jews in Poland*, Boston 2013; i polskie wydanie: idem, *Powrót Żyda: narracje tożsamościowe trzeciego pokolenia Żydów w Polsce po holokauście*, przeł. I. J. Barra, Budapeszt–Kraków 2013.
- 9 P. Lagrou, *The Legacy of Nazi Occupation: Patriotic Memory and National Recovery in Western Europe, 1945–1965*, Cambridge – New York 2007, s. 5.

przebiegunowało scenierę – należało teraz odbudować godność narodu belgijskiego, wysuwając na pierwszy plan ruch oporu i jego zwycięstwo, jakkolwiek byłoby ono ograniczone, i potępiając niemoralne i oportunistyczne zachowania z okresu nazistowskich rządów. Sferę publiczną zdominowała więc czarno-biała wizja czasów wojny i tego, co po niej nastąpiło, której konsekwencją były ostracyzacja kolaboracji i usuwanie w cień kolaborantów i ich rodzin. Rzecz jasna, inaczej niż w przypadku Polski komunistycznej, w której funkcjonował kontrolowany przez państwo system cenzury, autorzy flamandzcy opisujący doświadczenia (po)wojenne nie napotykali prawie żadnych ograniczeń¹⁰.

3. Odległość dwóch pokoleń wobec II wojny światowej

Jako przedstawiciele trzeciego pokolenia, Erwin Mortier i Piotr Paziński zmagają się z kwestią międzypokoleniowego przekazu pamięci rodzinnej w sposób, który zasadniczo różni się od narracji drugiego pokolenia związanych z II wojną światową i z Holocaustem. Mamy tu przede wszystkim dużo większy dystans czasowy i odległość dwóch pokoleń, co oznacza, że dzieciństwo głównej postaci jest o wiele mniej zdeterminowane przez wojnę i jej konsekwencje w porównaniu do doświadczeń poprzedniego pokolenia (które, w swych literackich wyrazach, ujmowane były często w kategoriach psychopatologii i traumy). Co więcej, o ile obie powieści skupiają się przede wszystkim na interakcji pomiędzy pierwszym pokoleniem a pokoleniem wnuków, o tyle drugie pokolenie pozostaje zasadniczo niewidoczne. Co znamienne, zamiast umiejscawiać dzieciństwo postaci trzeciego pokolenia w typowym kontekście domowym, zarówno Mortier, jak i Paziński przesuwają akcent narracji na czas (wakacji), który spędzali oni w dzieciństwie w bliskim towarzystwie swych babć. W obu przypadkach historia opowiadana jest głównie w czasie przeszłym, z perspektywy dorosłego narratora homodiegetycznego, który powraca do świata swego dzieciństwa – w przypadku Mortiera jest

drugie
pokolenie
niewidoczne

10 W rzeczywistości jedynymi odczuwalnymi barierami, z jakimi musieli borykać się autorzy, były kryteria wyboru tekstów do publikacji stosowane przez wydawnictwa. Ogólnie mówiąc, jak zauważył Jan Lensen, flamandzkie reakcje literackie na zbrodnie wojenne i kolaborację rozwijały się wedle schematu, którym rządziły się ich niemieckie odpowiedniki: od odmowy przyznania się do winy i współudziału, charakteryzującej pierwsze pokolenie, poprzez właściwą drugiemu pokoleniu oskarżycielską rewizję tej postawy, po stanowisko trzeciego pokolenia, które zajęło postawę emocjonalnie niezaangażowanej „osoby postronnej”, zdolnej do wydania bardziej zrównoważonego osądu trudnej przeszłości wojennej. Znamiennym efektem ubocznym skupienia się przede wszystkim na „lokalnych” skutkach wojny jest fakt, że literatura flamandzka na ogół milczała o obozach i Holokauście. Zob. J. Lensen, *De foute oorlog: Schuld en nederlaag in het Vlaamse proza over de Tweede Wereldoorlog*, Antwerpen 2014; idem, *Perpetrators and Victims: Third-Generation Perspectives on the Second World War in Marcel Beyer's "Flughunde" and Erwin Mortier's "Marcel"*, „Comparative Literature” 2013, Vol. 65, No. 4, s. 450–465.

to flamandzkie miasteczko końca lat sześćdziesiątych XX wieku, w przypadku Pazińskiego żydowski pensjonat końca lat siedemdziesiątych, w czasach komunistycznych, położony około trzydzieści kilometrów na południe od Warszawy.

Jednak owo minione dzieciństwo przywoływane jest w obu utworach w sposób zasadniczo różny. Podczas gdy akcja *Marcela* usytuowana została całkowicie w okresie dzieciństwa głównego bohatera, diegeza w powieści Pazińskiego łączy dwie perspektywy czasowe: w t e d y, czas dzieciństwa protagonisty, i t e r a z, czas jego powrotu w wieku dojrzałym, już w okresie postkomunistycznym. Fizyczny powrót służy za narracyjne ramy powrotu mnemonicznego, a wędrówka dorosłego narratora po niszczącym pensjonacie pobudza jego pamięć i powoduje wielokrotne przeskoki od „chwili terażniejszej” do odległej przeszłości. Oczywiście ta różnica perspektywy narracyjnej ma pewne konsekwencje dla opisu komunikacji międzypokoleniowej w ogóle, a w szczególności dla przekazu wspomnień o wojnie – podczas gdy Mortier skupia się na dziecięcym bohaterze jako „dziedzicu” prywatnego archiwum dziadków, Paziński umiejscawia motyw przekazu międzypokoleniowego w fazie późniejszej (w momencie powrotu dorosłego bohatera do niszczonego teraz pensjonatu).

4. Miejsca inspirowane autobiograficznie (z akcentem Schulzowskim)

Odmienny projekt narracyjny *Pensjonatu* sygnalizuje również istotną różnicę nastroju. Jeśli obie powieści, zwrócone ku przeszłości, nieuchronnie ewokują poczucie nostalgii, to debiut Pazińskiego idzie dalej w swoim opłakiwaniu bezpowrotnie utraconego czasu dzieciństwa. Podczas gdy narrator homodiegetyczny wkłada więcej wysiłku w podkreślanie, że pensjonat i ludzie, którzy niegdyś w nim zamieszkiwali, są jego prawdziwym „domem”, to jego fizyczny powrót do utraconego letniska sugeruje, że nie uporał się on jeszcze ze stratą i nadal ją opłakuje¹¹. Ten melancholijny nastrój jest ściśle związany z występowaniem w powieści pewnych cech „tekstu sanatoryjnego”, gatunku literackiego, który zyskał szczególną popularność w okresie międzywojennym – jego najwybitniejszym polskim przykładem jest *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza¹².

„tekst
sanatoryjny”
i melancholia

11 K. A. Grimstad, op. cit., s. 129.

12 Zob. J. Herlth, *Słodko-gorzkie heterotopie. Bruno Schulz i „tekst sanatoryjny” w europejskiej literaturze okresu międzywojennego*, „Wielogłos” 2013, nr 16, s. 25–37.

W uderzającej zgodności z tekstem Schulza powieść Pazińskiego już w tytule podkreśla swą przynależność do typu „sanatoryjnego”. Również w *Pensjonacie* pobyt głównego bohatera w odległym kurorcie okalają narracyjne „nawiasy” w postaci podróży koleją, co jest kolejną wspólną cechą tego gatunku. Co więcej, od samego początku powieści narrator wkłada wiele wysiłku w opis pensjonatu i jego najbliższego otoczenia, kreśląc obraz enklawy odizolowanej od świata zewnętrznego i w znacznej mierze pozostawionej samej sobie. Dlatego, jeśli spojrzymy nań z perspektywy Foucaultowskiej, żydowski pensjonat Pazińskiego można uznać za miejsce w pewnym sensie „heterotopiczne”, które służy za odwrócenie normalnego, „zdrowego” świata „na zewnątrz”. Jeszcze ważniejszy jest fakt, że podróż narratora do świata „sanatoryjnego” wynika z głębokiego poczucia straty, tak jak w przypadku opowieści Schulza. Co jednak znamienne, podczas gdy „sanatorium” Schulza nie wydaje się mieć konkretnego odpowiednika, w *Pensjonacie* jest wręcz przeciwnie. Jeśli Schulzowska podróż (koleją) rozpoczyna wizytę u zmarłego ojca, Jakuba, przebywającego w nieokreślonym kurorcie sanatoryjnym, to podróż opisana w *Pensjonacie* przybiera postać melancholijnego powrotu do konkretnego polsko-żydowskiego pensjonatu, chętnie odwiedzanego przez pokolenie Holocaustu¹³. Jak wynika z przestrzennej trajektorii, opowiedzianej przez narratora Pazińskiego w rozdziale wstępnym, pierwowzorem głównego miejsca akcji powieści jest Śródborowianka, pensjonat należący do Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce i zarządzany przez tę organizację¹⁴. Dlatego jeśli w przypadku Schulza „sanatorium” funkcjonuje przede wszystkim jako osobiste „miejsce pamięci” (związane ze śmiercią uwielbionej figury ojca, która jest kluczową postacią prozy Schulza), to można powiedzieć, że żydowski pensjonat Pazińskiego służy za „miejsce pamięci” na znacznie większą skalę.

Z kolei Erwin Mortier w o wiele mniejszym stopniu stara się uwypuklić przestrzennie izolację społeczną swych głównych bohaterów. W jego przypadku mamy jednak również do czynienia z kontekstem inspirowanym w znacznej mierze autobiograficznie, który zarazem uruchamia po-

pensjonat =
heterotopia

Schulz
i Paziński

13 Co znamienne, podobnie jak w opowiadaniu Schulza, niektóre z rozdziałów *Pensjonatu* utrzymane są w konwencji snu i zacierają granicę pomiędzy ujęciem realistycznym i onirycznym, co utrudnia czytelnikowi ocenę, czy przedstawieni w nich żydowscy pensjonariusze wciąż żyją, czy też są jedynie fantasmagorycznymi zjawami (przywołanymi z pamięci). Por. C. Rosiński, op. cit.

14 W okresie międzywojennym pensjonat ten był częścią popularnego ośrodka wypoczynkowego znanego z lasów sosnowych (w Otwocku, trzydzieści kilometrów od Warszawy); Holocaust i jego następstwa zmieniły go w jedną z nielicznych pozostałości życia społeczności żydowskiej w Polsce.

wiązania intertekstualne, zwłaszcza w odniesieniu do prozy Brunona Schulza. W powieści *Mortiera* babka narratora, która jest z zawodu krawcową, przebywa zazwyczaj w zamkniętym kręgu swej domowej krawieckiej pracowni, w konfiguracji narracyjnej, która przywodzi na myśl kluczową rolę tekstylnych motywów i rekwizytów w znanym cyklu „manekinów krawieckich” (z pierwszego zbioru opowiadań Schulza *Sklepy cynamonowe*). Co więcej, w dalszej części powieści krawiectwo babki staje się metaforą sposobu, w jaki zмага się ona z trudną przeszłością wojenną swojej rodziny i zyskuje wymiar metaliteracki (do motywu tego jeszcze powrócę).

5. Między autonarracją dysharmonijną i harmonijną: mówienie (i obserwowanie) poprzez bohatera dziecięcego

Niezależnie od zasadniczych różnic w strukturze narracji, zarówno Paziński, jak i Mortier starają się wypracować poczucie utożsamiania się z perspektywą dziecięcego bohatera, rezygnując raz po raz z przywileju narratora odnoszącego się do przeszłości. Dlatego można powiedzieć, że obie powieści obierają drogę pomiędzy skrajnościami, poruszając się między dysharmonijnymi i harmonijnymi postaciami autonarracji¹⁵. W przypadku *Marcela* większość rozmów pomiędzy „starszymi” postaciami oddana jest w mowie niezależnej, a postać chłopca pełni funkcję obserwatora, spajającego ze sobą te interakcje. Narrator Pazińskiego z kolei wplata w mnemoniczne powroty do swego dzieciństwa dialogi oddane mową zależną, połączone zazwyczaj z oscylacją pomiędzy czasem przeszłym i teraźniejszym. W ramach tej konwencji każda z powieści zwraca szczególną uwagę na opis procesu intensywnej i głębokiej immersji bohatera dziecięcego w izolowane społecznie środowisko babki, które staje się pierwszym miejscem przyswajania wiadomości, socjalizacji i formacji tożsamości. W *Marcelu* większość społecznych kontaktów babki bezpośrednio wiąże się z małym kręgiem przyjaciół ze środowiska kolaborantów, doznających podobnych represji w pierwszych latach po wojnie. Chłopiec regularnie towarzyszy swej babce w wizytach u ludzi z tego środowiska, i automatycznie zostaje wystawiony na wpływ ich horyzontalnej, międzypokoleniowej wymiany komunikatów, na ogół związanych z wojną i jej konsekwencjami. Podobnie pierwszoosobowy narrator Pazińskiego spędza większość czasu w towarzystwie żydowskich pensjonariuszy, przeważnie krewnych, przyjaciół i znajomych swej babki, która przeżyła wojnę, będąc świad-

wojna zapo-
średniczona

15 Por. analizy Dorrit Claire Cohn: *Transparent Minds*, Princeton 1984, s. 145–161.

kiem ich ożywionych dyskusji, interakcji i wspomnień. Także tutaj przestrzenna bliskość prowadzi do daleko idącej identyfikacji pomiędzy dzieckiem i pokoleniem dziadków (nawet do takiego stopnia, że dziecko czuje, iż samo należy do ich pokolenia).

Co jednak istotne, o ile w przypadku Mortiera figura babki funkcjonuje jako pełnoprawna postać i dominuje w retrospektywnej narracji, o tyle babka w *Pensjonacie* jest o wiele mniej wyeksponowana jako postać indywidualna. Zarówno ona, jak i pozostali Żydzi goszczący w pensjonacie są natomiast traktowani jako „podmiot zbiorowy”, jako coś w rodzaju „poszerzonej rodziny”, której doświadczenia dają wielowymiarowy wgląd w losy polskich Żydów przed wojną, w trakcie wojny i po niej. Ta istotna różnica skali – wyrażona w tytułach obu książek – ściśle koresponduje z podejściem obu powieści do „ofiar” wojny – podczas gdy *Marcel* skupia się na ogół na losach jednej, konkretnej „ofiary” (postać tytułowa zginęła jako żołnierz Waffen SS na froncie wschodnim), *Pensjonat* kreśli postaci wielu polskich Żydów, których życie zostało silnie naznaczone wojną (jedna z nich to dziadek głównego bohatera, który zginął jako żołnierz Ludowego Wojska Polskiego w bitwie pod Lenino)¹⁶. W kilku miejscach Paziński stosuje długie wyliczenia, jakby chcąc uzmysłowić skalę strat żydowskich¹⁷.

Zarówno w *Marcelu*, jak i w *Pensjonacie* rzeczywisty sens historii opowiadanych przez przedstawicieli pierwszego pokolenia, których słucha bohater dziecięcy, pozostaje dlań w znacznym stopniu niezrozumiały. W *Marcelu* dotyczy to zwłaszcza rozmów związanych z losami Marcela, najmłodszego brata babki, który – po wstąpieniu do armii niemieckiej – zginął na froncie wschodnim i leży w masowym grobie gdzieś w Europie Wschodniej. Na końcu pierwszego rozdziału narrator pierwszoosobowy tak komentuje zasłyszaną przez chłopca rozmowę o swym wujecznym dziadku¹⁸:

rodzina ofiar

gdzieś
w Europie
Wschodniej...

16 Jeśli istnieje jakiś geograficzny punkt odniesienia, w którym krzyżują się losy obu rodzin (i ich „światy pamięci”), to jest nim front wschodni. Dziadek Pazińskiego ze strony matki ginie w bitwie pod Lenino (na Białorusi), a wujeczny dziadek Mortiera mniej więcej w tym samym czasie ginie w Berdyczowie na Ukrainie.

17 Por. następujący fragment: „Pan Abram nie miał rodziny i pan Leon nie miał. Doktor Kahn stracił żonę już dawno temu, zdaje się, że też podczas wojny. Pan Chaim także był sam. Pani Teczka miała męża, który już zmarł. Męża pani Ireny zabili, a syna rozstrzelali w Krakowie, ukrywał się tam” (Pa, s. 41); „Mr. Abram had no family, nor did Mr. Leon. Doctor Kahn lost his wife, a long time ago – I think also during the war. Mr. Chaim was also alone. Ms. Teczka had had a husband, but he was gone. Ms. Irena’s husband was killed, and her son was executed in Cracow where he was hiding” (P, s. 35).

18 W tekście niniejszego artykułu angielskojęzyczne cytaty z *Marcela*, tłumaczone tu na język polski, przytaczam za wydaniem londyńskim z 2001 roku (oznaczonym skrótem M z numerem strony). Oryginalne cytaty przytaczam za wydaniem flamandzkim z roku 2009 (oznaczonym skrótem Ma z numerem strony). Z uwagi na kluczową dla artykułu perspektywę komparatystyczną pozostawiono, zgodnie z oryginałem, wielojęzyczność cytatów – przyp. red.

„«Ten chłopiec [Marcel]», powiedziała, «leży tam sam od wielu lat. Co dzień pamiętam o nim w modlitwie. Ocalał nas przed bolszewizmem». Myślałem, że mówi o jakiejś kolejnej tajemniczej chorobie” (M, s. 16)¹⁹.

Podobnie w dziecięcej ciekawości, okazywanej przez bohatera Pazińskiego, wyraża się jego niezdolność do pojęcia wszystkich konsekwencji doświadczenia Holokaustu. Widzimy to na przykład we fragmencie mówiącym o znakach wypalonych na ręce pani Marysi, jednej z ocalałych z Auschwitz mieszkank pensjonatu. Pytanie na końcu sygnalizuje przejście od retrospektywnej autonarracji do bliskości (spontanicznej) mowy zależnej, a cały fragment podkreśla również fascynację dziecka ciałem cierpiącym na wojnie²⁰:

„Wcale się nie wstydziła tego numeru, ale nie pozwalała dotknąć, chociaż mnie korciło. Byłem ciekaw, jak jest zrobiony. Ciemne kropki gdzieś w skórze, czy jak?” (Pa, s. 41)²¹.

Innym pokrewnym elementem występującym w obydwu powieściach jest fakt, że obecność bohatera dziecięcego często pozostaje niezauważona przez starszych: chłopiec kręci się, zakrada i często staje się cichym świadkiem rozmów i sporów między dorosłymi. Zarazem jednak niektóre pokoje w domu wczasowym stanowią terytorium ściśle zabronione. W *Pensjonacie* jednym z takich niedostępnych pomieszczeń jest wspólna łazienka, opisana przez podglądającego narratora następująco:

„Przez szparę widać pana Leona, a może pana Chaima, w szlafroku z grubego materiału w białe i granatowe pasy. Pasiak. Nie mów tak, to bardzo złe słowo, panu Chaimowi byłoby przykro, gdyby usłyszał! Zakazane miejsce. Nie dla małych dzieci” (Pa, s. 39)²².

Na poziomie narracji ten fragment doskonale ukazuje wielość głosów – oddanych kolejno w swobodnej mowie zależnej – podsłuchanych przez chłopca, który ogniskuje scenę. Co więcej, inaczej niż w poprzednim fragmencie, podkreśla ona fascynację chłopca różnymi indeksykal-

19 „«Die jongen,» zei ze, «ligt daar nu al zolang alleen. Ik zeg elke dag een intentie voor hem. Hij heeft ons gered van het bolsjevisme.» Ik dacht dat het de zoveelste vreemde ziekte was” (Ma, s. 31).

20 W tekście niniejszego artykułu [w jego wersji angielskiej – przyp. tłum.] cytaty z książki Pazińskiego [w tłumaczeniu angielskim – wprowadzone do przypisów w tłumaczeniu polskim artykułu – przyp. tłum.] przytaczane są z wydania z 2018 roku (oznaczonego literą P z numerem strony). Cytaty z wydania oryginalnego [wprowadzone do tekstu głównego w tłumaczeniu polskim artykułu – przyp. tłum.] przytaczane są z wydania z roku 2010 (oznaczonego literą Pa z numerem strony).

21 „She was not embarrassed by this number, but she wouldn't let me touch it though I was very tempted. I was curious how it was made. Dark ink dots on the skin, or something along those lines?” (P, s. 36)

22 „Through the keyhole, you can see Mr. Leon, or maybe Mr. Chaim in a thick white bathrobe with dark blue stripes. Camp garb. Don't say this, these are very bad words, Mr. Chaim would be very upset if he heard you! A forbidden place. Not for little kids” (P, s. 34).

nymi oraz ikonicznymi znaczącymi wojny. W szczególności można powiedzieć, że użycie polskiego zakazanego słowa p a s i a k (odnoszącego się do pasiastego uniformu noszonego w obozach koncentracyjnych) w odniesieniu do kontekstu łaźienki symbolizuje podejmowaną przez starszych próbę uchronienia chłopca przed otwartą konfrontacją z ciałem wojennym, czy to nagim, czy też ubranym.

W *Marcelu* z kolei ten typ zakazanej przestrzeni reprezentowany jest przez pracownię krawiecką babki, która także, choć w inny sposób, jest ściśle związana z dziedzictwem wojny. Zakradłszy się do pracowni i ukrywając się pod stołem do szycia, chłopiec podsłuchuje jedną z rozmów babki z jej siostrzenicą Stellą, w tym jej skargę na fakt, że nie wszystkie formy kolaboracji z nazistami karane są jednakowo:

„Przyczepili się do Maurice’a, żeby siebie wybielić. Wszystkie firmy tekstylne zarabiały na Niemcach. I to nieźle» [powiedziała babka].

«Te wszystkie ludziki w obozach w telewizji», wypaliła bez zastanowienia Stella, «niby skąd brali materiał na te wszystkie pasiaste piżamy? Prawda, Andreo?»

«Kiedy oglądam te stare filmy», rzekła babka, «myślę: oto pokaz flamandzkich tekstyliów. A kogo winią? Maurice’a. Albo mnie» (M, s. 32)²³.

Z drugiej strony fragment ten jednoznacznie obnaża ograniczoną i pełną uprzedzeń postawę flamandzkich kolaborantów wobec Holocaustu, który zdają się oni postrzegać wyłącznie przez pryzmat powojennych represji i tego, w jaki sposób wpłynęły one na ich życie. Zamiast uznać ogrom nieszczęść i cierpień spowodowanych przez doświadczenie obozów, odwracają odeń uwagę, skupiając się na ubraniach obozowych, traktowanych jako ikona – w ich przekonaniu aż nazbyt oczywista – flamandzkiej kolaboracji gospodarczej. Podobnie podwójne odniesienie do zapośredniczonej wizualnie (przez telewizję) rzeczywistości świadczy o geograficznym i mentalnym dystansie, który oddziela ich od doświadczeń wojennych Europy Wschodniej. Z innej jeszcze strony skupienie się na tekstyliach i ciałach wojennych w tej scenie odpowiada jednak wątkowi, który przewija się jak motyw przewodni przez powieść Mortiera: praktyka krawiecka babki wyraża sposób, w jaki próbuje ona zatuszować i ukryć kolaborancką przeszłość – swoją, swojej rodziny i przyjaciół.

pasiak
zamiast ciała

kolaboranci
wobec
Holocaustu

23 „Ze hebben Maurice gepakt om hun gezicht te redder. Heel de textiel heeft verdiend aan de oorlog. En nog geen bootje.» «Al die mannekes in die kampen van op de televisie,» kefte Stella, «waar denkt gij dat de stoffen voor die gestreepte kostuumpjes gemaakt zijn?» «Is toch waar, Andreo?» «Als ik die films zie,» zei de grootmoeder, «dan peins ik altijd: daar zie, het défilé van de vlasfabrieken. En wie pakken ze? Maurice. Of mij?» (Ma, s. 58–59).

6. Lęk Flamandów przed tandetą i odpadami a gorączka archiwalna Żydów

U podłoża praktyki krawieckiej babki w *Marcelu* leży pojęcie „dobrego stroju”. Narrator Mortiera tak mówi o jej wyobrażeniach o krawiectwie:

„W poniedziałki rysowało się szablony, poprawiało modele i misternie upinało fałdy za pomocą szpilek, by ukryć niepożądane wypukłości. «Dobry strój», mówiła z głębokim przekonaniem, «zarazem ukrywa i ujawnia»” (M, s. 24)²⁴.

szycie
„dobrego
stroju”

W całej powieści śledzimy pracę babki nad takim „dobrym strojem”, sukienką szytą dla pulchnej nauczycielki dziecięcego bohatera, kobiety, która w czasie wojny kolaborowała z nazistami, organizując *Kulturabende* („wieczorki kulturalne”). Pragnienie babki, by ukryć „niepożądane” wypukłości ciała, wyraża jej chęć zachowania pozorów i stłumienia pamięci o kolaboranckiej przeszłości, przynajmniej w sferze publicznej. Postawie tej towarzyszy głęboki lęk przed wszelkimi odpadami, których pojawienie się symbolizuje potencjalne niebezpieczeństwo, związane z wychodzeniem na jaw oznak obciążonej winą przeszłości rodziny. W znamienne symboliczny sposób narrator pierwszoosobowy przejawia szczególną fascynację frywolnymi ścinkami, spadającymi ze stołu krawieckiego babki:

„Pod koniec każdego dnia pracy skrawki materiału na sukienkę i splątane nitki leżące na podłodze we frywolnym nieładzie zmiatano na stertę dla szmaciarza” (M, s. 28)²⁵.

Być może nie zaskakuje fakt, że postaci żydowskie zamieszkujące pensjonat Pazińskiego przejawiają całkowicie przeciwną postawę. Raz po raz narrator powraca do kolekcjonowania i archiwalnej gorączki trawiącej mieszkańców pensjonatu, która jest obsesyjnym sposobem kompensowania strat spowodowanych przez wojnę:

„Zbierało się to wszystko, co jeszcze zostało po wojnie” (Pa, s. 23)²⁶.

„Następny kolekcjoner. W tym domu każdy coś zbiera i chomikuje na wieczne czasy” (Pa, s. 86)²⁷.

Jedną z takich kompulsywnych kolekcjonerek jest pani Teczka, opisana przez Pazińskiego następująco:

„Pani Teczka stanęła na środku swojego królestwa. [...] Domowe archiwum, zakurzone pryzmy pożółkłego papieru, utykane wszędzie, gdzie

24 „Maandags tekende ze patronen, berekende kunstgrepen en zette spelden om lichaamsplooiën te verdoezelen. «Een goed kleed,» zei ze met een zelfverzekerdheid die uit haar boezem opwelde, «weet waar het moet liegen en waar niet»” (Ma, s. 45–46).

25 „De frivole anarchie van lappen en draden op de vloer werd elke avond op een hoop geveegd en aan het eind van de maand als lompen verkocht” (Ma, s. 40–41).

26 „We gathered everything that was left after the war” (P, s. 19).

27 „Another collector. In this building, everybody collects something and gathers it up for eternity” (P 76).

tylko się da. Ważne artykuły! Całe życie zbieractwa. Porcelanowe serwisy. Skarby nigdy nie używane” (Pa, s. 19)²⁸.

Dalej w tym samym opisie narrator Pazińskiego zwraca szczególną uwagę na ogromny zbiór materiałów do szycia, zgromadzony w pokoju starej kobiety:

„Szmaty w paczkach, posortowane: len i bawełna, nylon i stylon. Do uszycia, a te gorsze do gręplowania. [...] I włóczka na swetry, siedlisko moli, które bezszelestnie wylatywały z różnokolorowych kłębków, robiły kilka nerwowych kółek nad pakamerą i zaraz wracały do swoich wełnianych siedzib, zniechęcone smrodem naftaliny i gałązek bagna. Przedmioty żywniejsze od ludzi. Teraz opuszczone. Kto je pochowa, żeby nie poniewierały się na jakimś śmietniku?” (Pa, s. 19)²⁹.

„przedmioty
żywniejsze
od ludzi”

Retoryczne pytanie kończące ten fragment jest kluczowe dla melancholijnego stosunku Pazińskiego do fizycznego i pamięciowego świata, zamieszkiwanego i kulturowanego przez starzejących się gości żydowskiego pensjonatu. Wbrew skłonności jego mieszkańców do gromadzenia i kolekcjonowania, ich „sanatoryjny” świat skazany jest na zniknięcie, co trafnie zapowiada – zarówno tekstualnie, jak i wizualnie – stopniowe zanikanie napisu z nazwą ośrodka: „DOM WYPOCZYNK” (zamiast d o m w y p o c z y n k o w y). Ten proces blednięcia i zanikania zachodzi też na poziomie pamięci. Przy wielu okazjach dorosły narrator Pazińskiego wspomina o nieustannej walce pensjonariuszy z amnezją i zaburzeniami pamięci. Co więcej, ten sam problem dotyczy też narratora, który wciąż wyraża swe wątpliwości co do zakresu i wiarygodności swoich wspomnień z dzieciństwa i strukturalnych defektów pamięci w ogóle (które, przynajmniej częściowo, tłumaczą jego melancholijne nastawienie).

świat
starców

7. „Dziedzictwo” (dziecięcego) protagonisty/narratora: odsłanianie i zakopywanie

Jak się dowiadujemy, podczas swej podróży powrotnej do rozwalającego się żydowskiego domu wczasowego główny bohater Pazińskiego obarczony jest podwójną misją. Z jednej strony przedstawia się jako poszukiwacz skarbów i archeolog, który staje przed wyzwaniem odkopania

²⁸ „Ms. Tacia stood in the middle of her kingdom. [...] Home archives, dusty reams of yellow paper shoved in every corner. Important articles! A whole life of collecting. Porcelain sets. Treasures that were never used” (P, s. 15).

²⁹ „Rags in boxes, organized: linen and cotton, nylon and rayon. For sewing and the more damaged ones for carding. [...] And yarn for sweaters, moths shamelessly emerging from colorful balls of yarn, making a few anxious rounds around the storeroom before quickly returning to their cotton nests, discouraged by the stink of naphthalene and lavender. Objects that have more life than people. Now abandoned. Who will put them back, so they don't drift about atop some garbage dump?” (P, s. 16)

i odszyfrowania resztek przeszłości, czy to we własnej pamięci, czy to w ogromnych zbiorach przedmiotów, fotografii i tekstów zgromadzonych przez mieszkańców pensjonatu, takich jak pani Tecia:

„Ale i tak pozostały tylko pojedyncze słowa, rozproszone to tu, to tam. Ciężko cokolwiek odczytać, jakby zapisano je nie atramentem, lecz sokiem z cebuli” (Pa, s. 23)³⁰.

„Siedziałem pewnie godzinę, nie zważając na panią Tecię i próbując odcyfrować zawartość kolejnych paczuszek. W pokoju robiło się coraz ciemniej, a mnie nie chciało się wstać i zapalić żyrandolika. Litery w listach, i tak prawie nieczytelne, roztopiały się w mroku” (Pa, s. 24)³¹.

W jednym z kolejnych rozdziałów narrator zabiera jeden z tych pakunków do swojego pokoju:

„Paczka od pani Teci ciążyła bardzo, jakbym nie stare fotografie niósł, ale kamienie. Już nawet nie byłem ciekaw mojego pokoju, tylko szybko wysypałem zawartość zawiniątek na stół i zacząłem układać coś w rodzaju pasjansa” (Pa, s. 43)³².

Nawiązanie do samotnego gracza układającego pasjansa (*solitaire*) trafnie wskazuje na jeszcze jeden aspekt ciężkiego brzemienia spoczywającego na barkach głównego bohatera Pazińskiego, a mianowicie na fakt, że jest on zmuszony wykonywać to zadanie zupełnie sam. Jak mówi o tym nieraz sam narrator, jako „jedyne dziecko” przyjeżdżające do żydowskiego pensjonatu stał się jedynym prawowitym dziedzicem materialnego i pamięciowego świata tego domu wypoczynkowego z czasów komunizmu („Ja sam i oni. Jedyne dziecko, tu nie istnieli rówieśnicy” – Pa, s. 31)³³.

Z drugiej strony jednak, jeśli odkopywanie, odszyfrowywanie i odczytywanie dziedzictwa pensjonariuszy jest jedną z misji narratora, to nie mniej ważne jest pytanie, czy (i jak) zachować i przekazać to dziedzictwo, by pozostało ono dostępne dla kolejnych pokoleń:

„A może tylko koincydencja przypadków pozwoliła wyjść, by świadczyc, krzyczeć i lamentować, i nigdy nie zapomnieć, albo zapomnieć na

„jedyne
dziecko”

30 „Either way, only single words are left, scattered here and there. It's hard to decipher anything, as if they were written not in ink but in onion juice” (P, s. 19).

31 „I sat there for an hour, paying no attention to Ms. Tecia and trying to decipher the contents of consecutive wraps. The room was steeping in dusk, but I didn't feel like getting up to turn the mini-chandelier on. The letters in the letters, almost illegible, were melting in the twilight” (P, s. 20).

32 „The package from Ms. Tecia was very heavy, as if filled with stones and not old photographs. I wasn't even interested in my room anymore, I quickly threw the contents of the wraps on the table and I started to organize them like a game of *solitaire*” (P, s. 37).

33 „Me alone and them. The only child, I never had any peers here” (P, s. 26).

34 „Or maybe it was just a coincidence of events that allowed a few to walk out [of Warsaw], to bear witness, to scream and lament, to never forget, or to forget forever and yet to remember – from generation to generation, till the end, till the last breath, or maybe even just one day longer” (P, s. 44).

zawsze, a i tak pamiętać – z pokolenia na pokolenie, do ostatka, do końcowego tchnienia, a niechby nawet i jeszcze dzień dłużej” (Pa, s. 50)³⁴.

Używając wielokrotnie słowa „pokolenie” – zazwyczaj w połączeniu z wariacjami na temat exodusu – narrator Pazińskiego wyraźnie nawiązuje do żydowskiego pojęcia *ldor vador* („z pokolenia na pokolenie”), nakazującego przekazywać potomkom odwieczne ryty i doświadczenia, takie jak wyjście z Egiptu³⁵. Aż do samego końca powieści pozostaje jednak wiele wątpliwości co do użycia takiego między- i transpokoleniowego przekazu pamięci. W bardzo symbolicznej końcowej scenie powieści narrator zostaje zabrany przez jednego z ostatnich mieszkańców pensjonatu do tajemniczego miejsca w lesie, gdzie spotykają, jak się wydaje, widma zmarłych już pensjonariuszy, ich krewnych i przyjaciół, którzy nie przeżyli wojny:

„Chciałem uciekać, ale poczułem, że trzyma mnie jakaś siła, że mnie przykuwa do miejsca i nie pozwala się ruszyć, jakby mi nogi spętano sznurem, jak gdybym należał do pokolenia pana Abrama i pani Mali, jakby pomiędzy mną a wujem Szymonem nie było żadnej różnicy wieku, chociażby najmniejszej szczeliny, która mogłaby nasze losy od siebie oddzielić. Oni trzymali mnie w stalowym uścisku.

– Ja idę do was! – krzyknąłem.

– Nie, nie, a czemu to, skąd tobie to przyszło do głowy? Oszalał, po prostu oszalał! Co on za głupstwa mówi!

– To nasz las i nikogo tu nie potrzebujemy!

– To wnuk Bronki. Gdzie on teraz pójdzie?

– A gdzie on był wówczas? A może jego wcale nie było?

Ostatni z łańcucha pokoleń, uczepiony na samym końcu. Była głęboka noc, kiedy dotarłem na stację” (Pa, s. 134–135)³⁶.

Akcentując dylemat wnuka, czy przyłączyć się, czy też nie do odchodzącego/minionego pokolenia jego babki, Paziński ujawnia fundamentalne zerwanie spowodowane przez Holocaust, w tym sensie, że normalna sukcesja pokoleń została radykalnie wstrzymana (co częściowo wyjaśnia melancholijny nastrój, przenikający *Pensjonat*). Jako „ostatni

widma
zmarłych

zerwanie

35 A. L. Berger, *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*, New York 1997, s. 1; A. L. Berger, A. Z. Milbauer, *The Burden of Inheritance*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies” 2013, Vol. 31, No. 3, s. 67.

36 „I wanted to escape but I felt that something was holding me, chaining me to this place, and not letting me move, as if my legs were roped, as if I belonged to the generation of Mr. Abram and Ms. Mala, as if there was no age difference between me and Uncle Szymon, not even the tiniest crack to separate our fates from each other. They held me in a steel embrace. «I’m coming to you!» I shouted. «Nah, where did you get this idea? Crazy, he simply went crazy! What kind of silly things is he saying?» «It is our forest and we don’t need anyone else!» «He’s Bronka’s grandson. Where will he go now?» «Where was he then? Maybe he wasn’t there at all?» The last from a chain of generations, clutching at the very end. It was late into the night when I reached the station” (P, s. 119–120).

z łańcucha pokoleń, uczepony na samym końcu”, jego fikcyjny bohater ostatecznie staje przed wyzwaniem pogodzenia tego głębokiego poczucia zerwania z odwiecznym żydowskim pędem do „przekazywania” pamięci o „więzach” (i wyzwolenia z „więzów”)³⁷. Niewątpliwie usytuowanie się narratora w pozycji „jedynego dziecka” pojawiającego się w pensjonacie w czasach komunistycznych zyskuje mu dodatkową wagę i znaczenie, jeśli czytać tekst w kontekście obecnej, postkomunistycznej fali „nawróceń” (głównie młodych Polaków i Polek, którym brak tego rodzaju „ucieleśnionej” więzi z pokoleniem wojny)³⁸.

Choć perspektywa Mortiera jest zupełnie różna, zachodzi kilka interesujących zbieżności pomiędzy *Marcelem* i *Pensjonatem* w kwestii postawy protagonistów (i autorów) wobec wspomnień przekazywanych przez pierwsze pokolenie. Podczas gdy główny bohater Pazińskiego zmagają się z nadmiarem opowieści, których treści nie jest sobie w stanie sam wyobrazić, bohater Mortiera w coraz większym stopniu konfrontowany jest z kolaboracyjną przeszłością swojej rodziny, którą jego babka próbuje stłumić i ukryć, przynajmniej w sferze publicznej. Najważniejszą osobą, która ucieleśnia mroczną przeszłość rodziny chłopca, jest tytułowy Marcel, najmłodszy brat babki. Ze względu na piętno belgijskiego żołnierza, który zginął na froncie wschodnim, o losach Marcela w czasie II wojny światowej mówi się zazwyczaj tylko bardzo ogólnie. Na ogół babka próbuje utrzymać chłopca w nieświadomości co do losów jego wujecznego dziadka. Już sam fakt, że nikt nie wie dokładnie, gdzie jest pochowany, dodaje jego losom tajemniczości. W rezultacie chłopiec często czuje, jak duch Marcela chodzi w nocy po domu babki, nie mogąc zaznać spokoju i spocząć z powodu winy i wstydu, który wciąż odczuwają na myśl o nim jego krewni. Jeden z fragmentów szczególnie trafnie wyraża lęk w czasie jednej z takich nocy:

piętno
kolaboranta

- 37** Renata Plaice komentuje zakończenie powieści następująco: „Zwłaszcza ostatnia scena opisuje będące udziałem narratora doświadczenie apokaliptycznej komunii ze wszystkimi pokoleniami polskich Żydów. Jednak i tym razem tekstowi Pazińskiego, pozornie peanowi na cześć wymarłej kultury, udaje się ożywić i uobecnić dziedzictwo żydowskie w ramach tekstu literackiego. W rezultacie otwiera on współczesnej literaturze przestrzeń zaangażowania w Holokaust” (R. Plaice, *Holocaust Memory in Recent Polish Literature: Andrzej Bart’s “Fabryka Mucholapek” and Piotr Paziński’s “Pensjonat”*, „Journal of European Studies” 2012, Vol. 42, No. 1, s. 45).
- 38** Współczesny dokument zrealizowany przez nowojorskiego filmowca Adama Zuckera (2014, *The Return/Powrót*) rzuca interesujące światło na różnicę pomiędzy „ucieleśnioną” więzią Pazińskiego z dziedzictwem Żydów polskich a sytuacją tych, którzy dopiero niedawno (ponownie) odkryli swoje żydowskie korzenie. Koncentrując się na czterech młodych kobietach, które włączają się w nowo powstającą społeczność żydowską w Polsce, film dokumentalny Zuckera ukazuje Piotra Pazińskiego zarazem w roli uczestnika wywiadu i lokalnego przewodnika (który zabiera swoją amerykańską tłumaczkę, Tusię Dąbrowską – pochodzenia polsko-żydowskiego – na wyprawę pociągami do Śródborowianki).

„Zastanawiałem się, czy mam na przykład policzyć do tysiąca, czy też może odmówić jeszcze jakąś modlitwę albo udawać, że wróżki istnieją naprawdę i że mógłbym pomyśleć każde życzenie, jakie tylko zechcę. A jeśli to naprawdę działa? Jeśli to wszystko, co spadło ze stołu, złączy się w całość? Kawałek zamszu. Kłak futra. A co, jeśli te wszystkie skrawki serżu połączą siły z kilkoma guzikami? Mogłyby dołączyć do kłębu splecionych kawałków nici leżących na podłodze, a potem przekupić tuzin naporstków. Mogłyby wdrzeć się do szuflady stołu i spiskować z zepsutymi suwakami. Odwrócenie morderstwa. Znośniejszy grób. Przestałby wtedy chodzić po domu w samych skarpetach, od strychu po piwnicę, zatrzymując się w śmiertelnej ciszy przed moimi drzwiami [...]” (M, s. 77–78)³⁹.

Podobnie jak monolog Jakuba o „wtórej Genesis” z cyklu Brunona Schulza *Traktat o manekinach*, ten fragment powieści Mortiera wyraża tęsknotę za jakimś rodzajem drugiego stworzenia, dokonanego przy pomocy magicznego recyklingu wszystkich śmieci krawieckich spadających ze stołu w pracowni⁴⁰. Co ciekawe, pragnienie chłopca, by stworzyć alternatywny strój, który miałby zapewnić błakającemu się widmu jego wujecznego dziadka „znośniejszy grób”, stanowi prefigurację fizycznego aktu pochówku, dokonanego przez głównego bohatera na końcu powieści. Gdy chłopiec odkrywa list napisany przez dziadka z frontu wschodniego, babka wreszcie czuje się zobowiązana zmierzyć się z wojenną przeszłością rodziny. Wykonując gest, który okaże się wysoce symboliczny, chłopiec postanawia włożyć list dziadka do pudełka po herbatnikach i zakopać go w ziemi:

„Włożyłem zwitek do puszki i zamknąłem wieczko. [...] Nie miałem czasu do stracenia. Położyłem pudełko po herbatnikach pod drzewem jarzębinowym i chwyciłem za łopatę. «*In paradisum te deducant angeli*». Zacząłem zawzięcie kopać. W ziemi jest dosyć miejsca” (M, s. 118–119)⁴¹.

Choć akt ten wyraża pragnienie chłopca, by ostatecznie pogrzebać ciało wojenne swego wujecznego dziadka, to nie należy jednak rozumieć go jako próby zatuszowania faktów. Co uderzające, jeśli babka każe wnu-

„znośniejszy grób”

39 „Ik woog af wat ik zou doen: tot tienduizend tellen, toch maar bidden, of mezelf voorhouden dat feeën echt bestonden en blindelings wensen doen. Stel dat alles wat van tafel viel zich samenvoegde. Een reep suède. Een vleug bont. Stel dat alle restjes serge samenspannden met wat knopen. Dat ze het kluwen rijgdraad op de grond in het gareel lieten lopen. Een vingerhoed of tien omkochten. In de tafella een lamme rits aanporden en samen een complot beraamden. Een omgekeerde moord. Een nieuwe omtrek. Een draaglijker tombe. Dan hoefde hij niet langer rond te dwalen, op sokken of in laarzen, van de zolder naar de kelder, of halt te houden aan mijn deur, doodstil, jaloers op mij, hem gesneden, op mijn moeders ogen na” (Ma, s. 136–137).

40 Zob. K. van Heuckelom, op. cit.

41 „Ik propte alles in de trommel en drukte het deksel dicht. [...] Ik had geen tijd te verliezen. Ik zette de trommel tegen de stam van de lijsterbes en nam de handschoffel beet. Ten Paradijze geleiden U de engelen. Ik begon haastig te graven. De aarde heeft kamers genoeg” (Ma, s. 204–205).

patchwork
pamięci

kowi nie upubliczniać dokumentu („A ten list... masz go zachować dla siebie. Nikt inny nie powinien go zobaczyć. Słyszysz?” – M, s. 115⁴²), to dorosły narrator wprowadza całą treść listu do swej opowieści. Co więcej, szczególna struktura książki Mortiera wskazuje na to, że powieść tę należy rozumieć jako tekstualne urzeczywistnienie pragnienia chłopca, by stworzyć – z „krawieckich śmieci” – alternatywną, mniej zmistyfikowaną relację o tym, co działo się w czasie wojny i tuż po niej. Pokawałkowana kompozycja powieści Mortiera przypomina strukturę polifonicznego patchworku, złożonego z kawałków i skrawków rozmów, które chłopiec ukradkiem podsłuchuje, a także z różnych scen, których jest niemym świadkiem. W ten sposób, gromadząc różne fragmenty i strzępy informacji o kolaboranckiej przeszłości wujecznego dziadka i zmieniając je w fikcję literacką, Mortier wprowadza je do sfery publicznej, dzięki czemu udaje mu się zapewnić „znośniejszy grób” problematycznej przeszłości wojennej swojej rodziny.

8. Dokonywanie wtórej Genesis

Jako pośrednik między czasem wojny a przyszłymi pokoleniami narrator *Pensjonatu* Pazińskiego przejawia różne formy zachowań performatywnych. Część starzejących się pensjonariuszy, na przykład pani Tecia, wyraża – typową dla starszych ludzi – wolę przekazania swych domowych archiwów. Widząc starania głównego bohatera, który próbuje rozszyfrować zebrane przez nią dokumenty, pani Tecia woła:

„Nic już nie widać? [...] Wiedziałam, że tak będzie. [...] Tyle czasu leżą! A to cała historia rodziny! I twojej babci też. I wujka. Adam, mój siostrzeniec, miał zrobić kopie, ale on wciąż nie ma czasu. Warto zanieść do archiwum, ale tam pewno zgubią, lepiej już, żeby tutaj...” (Pa, s. 23)⁴³.

Co znamienne, po otrzymaniu i przestudiowaniu dokumentów przekazanych przez panią Tecię narrator Pazińskiego ostatecznie wyraża chęć ich pochowania:

„Z fotografii rozrzuconych na stole wyglądały znajome postacie. [...] Ułożyłem ich z powrotem w kupki. Babcie, wujków Szymonów, dziadka, krewnych i powinowatych, przyjaciół rodziny. Może nadeszła pora, żeby ich tutaj zostawić? Najlepsze miejsce, lepszego nie będą mieli. Kiedy i mnie zabraknie, oni na papierowych odbitkach staną się tylko przeszłym,

znowu
pogrzeb

42 „En die brief, die houdt ge voor u, die is niet voor allemans ogen. Verstaan?” (Ma, s. 198)

43 „You can't see anything anymore. [...] I knew this would happen. [...] They've been here for so long! The whole family history! And your grandma's, too. Adam, my nephew, was supposed to make a copy, but he's always busy. We should take it to the archives, but they will lose it there for sure. Better if it stays here...” (P, s. 20).

nieznanym tłumem, zbiorowiskiem obcych, niewyrazistych twarzy, jak te z portretów sprzedawanych za grosze na targach staroci. [...] Albo lepiej pochowam ich w ziemi, na dnie parowu, tam gdzie chodziliśmy z panem Leonem szukać dinozaurów, które miały przynieść nam sławę. Tam już na pewno nikt ich nie znajdzie, tam ich przykryje i otuli do snu puszysty piach. Tam ich zaprowadzę” (Pa, s. 126)⁴⁴.

Wygląda to dość paradoksalnie. Jeśli pierwszą reakcją narratora był odruch archeologa, który próbuje odkopać i odszyfrować materialne i pamięciowe pozostałości przeszłości, to jego końcowym gestem jest złożenie ich w ziemi. Jednakże, podobnie jak w przypadku powieści Mortiera, intradiegetyczny motyw pochówku ściśle wiąże się tu z ekstradiegetycznym statusem książki jako publicznego artefaktu. Obie książki, manifestując (choć z bardzo odmiennych powodów) pewną nieufność wobec odcielesnionej pamięci archiwalnej, jednocześnie wyraźnie skupiają się na „transferze [ucieleśnionego] doświadczenia w ramach rodziny”⁴⁵. Zamiast przekazać dokumenty bezosobowej instytucji w rodzaju publicznego archiwum, reprezentujący pierwsze pokolenie bohaterowie opisani w tych powieściach ostatecznie wolą zaufać przedstawicielom trzeciego pokolenia, z którymi łączą ich silne więzi i którzy mają działać jako pośrednicy w procesie transferu z pamięci rodzinnej do pamięci zinstytucjonalizowanej. Jeśli intradiegetyczny pochówek wyraża znikanie tych przedmiotów osobistych i dokumentów w porządku natury (co zarazem stwarza możliwość wymyślenia na nowo przeszłości w trybie fikcji), to ich praca pisarska sygnalizuje symboliczne wejście tych materiałów do publicznej sfery pamięci kulturowej. Co jednak znamienne, podczas gdy obaj autorzy używają polifonicznej formy opowiadania, melancholijnie usposobiony narrator Pazińskiego wkłada o wiele więcej wysiłku w problematyzację swojej roli mediatora (po prostu dlatego, że jest zbyt wiele „głosów” żydowskich, domagających się wysłuchania, odszyfrowania i zapisania).

W przypadku *Marcela* performatywny charakter książki wyraża się poprzez użycie przez Mortiera (zainspirowanego przez Schulza) pra-

transfer
rodzinny

44 „Familiar faces poked out from a stack of photos spread over the table. [...] I put them back in stacks. Grandmas, Uncle Szymons, Grandpa, cousins, and in-laws, family friends. Maybe the time has come to leave them here? The best place, they won't have a better one. When I am also gone, they – on paper prints – will become a bygone unknown crowd, a gathering of strange, blurry faces, like the ones in the portraits sold for pennies at flea markets. This way, they will lie in peace at the bottom of a drawer in one of the nightstands. I'll break its knob, so no one staying here later will feel like looking in there. Or better, I'll bury them in the ground, at the bottom of a ditch where Mr. Leon and I went on our dinosaur hunts that were supposed to bring us fame. Nobody will find them there, sand will cover them and softly wrap them in their sleep. I'll take them there” (P, s. 112).

45 M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1, s. 110; eadem, *Poko-lenie postpamięci*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105, s. 30.

„na początku
były tory”

dawnej analogii pomiędzy tekstem a tekstyliami – mówiąc metaforycznie, narrator tworzy z odpadów tekstylnych alternatywny „strój”, który służy do zakwestionowania „dobrego stroju” babki i pomaga odkryć „niepożądane wypukłości” kolaborującego ciała wojennego. Paziński z kolei używa innego dobrze znanego tropu metaliterackiego, by podkreślić kreatywną oraz imaginatywną moc aktu narracji⁴⁶, a mianowicie biblijnej formuły *Bereszit bara Elohim* („Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię”), przemyślnie przekształconej w pierwszych zdaniach powieści („Na początku były tory kolejowe. W zieleni, między niebem a ziemią” – Pa, s. 5)⁴⁷. Motyw kolei niewątpliwie działa tu na wielu płaszczyznach. Choć pierwotnie odnosi się on do drogi, którą narrator przebywał, jadąc do żydowskiego pensjonatu babki, to jego włączenie w formułę Genesis sugeruje, że osobisty wszechświat narratora jest głęboko osadzony w czasie, który spędził on jako dziecko w domu wypoczynkowym, odwiedzanym często przez pokolenie jego dziadków. Choć Paziński nie waha się ukazać mroku i zapomnienia ciążyącego na minionym świecie pensjonatu, to „regeneratywny” akt opowiadania dorosłego narratora przeczy przekonaniu, że wspomnień nie sposób zachować czy przekazać w ten lub inny sposób. Co więcej, można powiedzieć, że – niezależnie od funkcji rozpoczynania „tekstu sanatoryjnego” inspirowanego prozą Schulza – motyw drogi przebywanej koleją wyraża też różnicę pomiędzy stosunkiem Pazińskiego do wojny a postawą tak zwanego drugiego pokolenia. Pierwsze zdania książki odczytywać można w bliskim związku z twórczością jednej z najwybitniejszych przedstawicielek drugiego pokolenia, Evy Hoffman, która rozpoczyna pierwszy rozdział swej słynnej książki *After Such Knowledge* (Po takiej wiedzy) frazą „na początku była wojna”⁴⁸, akcentując centralne miejsce, jakie w jej dzieciństwie spędzonym w Polsce zajmowała „nieprzeżyta wojna”. Choć relacja Pazińskiego – przedstawiciela trzeciego pokolenia – utrzymana jest w tonie melancholii, jego postpamięciowy świat jest niewątpliwie mniej zdominowany przez cierpienia i traumy wywołane przez wojnę i Holokaust.

„na początku
była wojna”

Podobnie można też odczytywać metaliteracką funkcję analogii tekstu i tekstyliów w *Marcelu* Mortiera. Jak zauważył Erin McGlothlin, mówiąc o ważnej roli metafory tekstyliów w opowieściach przedstawicieli drugiego pokolenia o Holokauście:

„Metafora szycia szczególnie pasuje do projektu narracji drugiego pokolenia, nie tylko dlatego [...], że hamuje ona dążenie do totalności

⁴⁶ Por. R. Plaice, op. cit., s. 44–45.

⁴⁷ „In the beginning, there were train tracks. In the greenery, between heaven and earth”.

⁴⁸ E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s. 3.

z właściwą jej niekompletnością, z jej szparami pomiędzy szwami, ale dlatego, że akt szycia sam jest też formą naznaczenia, naprawą, która, wraz ze szwem, pozostawia wyraźne ślady”⁴⁹.

W tym stopniu, w jakim użycie przez Mortiera metafory krawiectwa odpowiada założeniu, że doświadczenia pokolenia wojny nie dadzą się całkowicie zrekonstruować ani pojąć, jego narrator nie posuwa się do przedstawiania szycia „alternatywnych”, mniej oszukanych strojów w kategoriach cierpienia i traumy (i szwów jako ich widocznych śladów, by posłużyć się metaforą McGlothlina).

9. Waloryzacja „odpów”

W ten sposób dochodzimy do jednej z najważniejszych analogii pomiędzy oboma omawianymi tu przykładami literatury postpamięciowej o wojnie i Holokauście: w obu przypadkach trzecie pokolenie przedstawiane jest jako ostatnie pokolenie utrzymujące „żywą więź” z pokoleniem, które doświadczyło wojny. Choć ta fizyczna bliskość, doznana już za młodu, wystawia głównych bohaterów na różne ikoniczne, indeksykalne i werbalne manifestacje ciała wojennego, czy to kolaborującego (jak w przypadku Mortiera), czy cierpiącego (jak w przypadku Pazińskiego), to udaje im się uniknąć fizycznego lub emocjonalnego naznaczenia ich oddziaływaniem (co stanowi powracający motyw w literaturze drugiego pokolenia). Jako ostatnie pokolenie złączone ucieleśnioną więzią z osobistymi wspomnieniami tych, którzy wojnę przeżyli, stają się grabarzami pokolenia dziadków i dziedzicami jego prywatnych archiwów. Jeśli akt pochówku – jako społeczny ryt żałoby – wyraża ich osobiste i ucieleśnione zaangażowanie w dziedzictwo, które im zostało przekazane, to jest on również wyrazem chęci uniknięcia dwóch alternatywnych, o wiele mniej pożądanых opcji: z jednej strony anonimowości i zapomnienia sterty śmieci, z drugiej zaś bezosobowości i odcieśnienia publicznego archiwum. Ostatecznie akt narracji należy postrzegać jako drugą stronę tego samego medalu: jeśli intradiegetyczny pochówek symbolicznie odprowadza pokolenie wojny i jego materialne archiwa na spoczynek, to sam tekst dąży do narracyjnej integracji jego doświadczeń, nie bez uznania selektywnej i ułomnej natury pamięci.

W ten sposób obie powieści ukazują w nieco odmiennym świetle „związek między rodzinną i afiliacyjną postpamięcią a mechanizmami, dzięki którym publiczne archiwa i instytucje potrafiły ponownie ukonkretnić i zindywidualizować pamięć «kulturową/archiwalną»”⁵⁰. Pod-

pisarz jako
dziedzic
i grabarz...

⁴⁹ E. McGlothlin, op. cit., s. 11–12.

⁵⁰ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, s. 32.

czas gdy można powiedzieć, że Paziński i Mortier – jako „rzeczywiści” („*literal*”⁵¹) przedstawiciele trzeciego pokolenia – zwracają się do „odległych, [afiliowanych] krewnych”⁵², to zarazem autorzy ci (a przynajmniej ich literackie wcielenia) obawiają się „nieuprawnionych” odczytań czy przeróbek „rodzinnych” materiałów, które zostały im przekazane. Przyczyny nieufności wobec afiliacyjnej pracy postpamięci, możliwej dzięki „publicznym archiwom i instytucjom”, są oczywiście różne w obu powieściach. W *Marcelu* informacje przekazane wnukowi są wrażliwe i mogą być użyte niewłaściwie, jeśli wpadną w nieodpowiednie ręce (na przykład kogoś, kto będzie chciał czerpać korzyści finansowe lub zawodowe z problematycznej przeszłości wojennej rodziny). Z kolei *Pensjonat* Pazińskiego sugeruje, że ujawnienie w sferze publicznej nieuchronnie prowadzi do semantycznej inflacji przekazanych materiałów (co zmienia je w „portrety sprzedawane za parę złotych na pchlich targach”). Stąd kluczowa w obu książkach idea „kontekstualizacji” – ze względu na „żywą więź”, która łączy ich z pokoleniem dziadków, obaj autorzy mogą wprowadzić ich dziedzictwo do sfery publicznej, ale muszą czynić to w sposób zapośredniczony i skontekstualizowany.

Taki stan rzeczy jest też oczywiście nierozzerwalnie powiązany z performatywnym projektem literackim, w który angażują się obaj autorzy, pisząc (i publikując) swoje debiuty. Zarówno Paziński, jak i Mortier pojmują swoją pracę postpamięci jako rodzaj wtórej Genesis – alternatywny akt stworzenia czy też „nowy początek” – obaj nawiązują także do pojęcia „odpadów” jako jednego z podstawowych źródeł ich projektu imaginatywnego. Jeśli, w przypadku Mortiera, „ścinki krawieckie” symbolizują wszystko, co musiało pozostać zakryte przed opinią publiczną i jej osądem (ze względu na tabu związane z kolaboracją w czasie wojny), to „bezużyteczność” materiałów gromadzonych przez żydowskich rozmówców Pazińskiego wynika z faktu, że nikt nie wydaje się nimi interesować (co można odczytywać w kontekście peerelowskiej marginalizacji spraw żydowskich). Dlatego można powiedzieć, że – oprócz proponowania właściwej kontekstualizacji – obaj autorzy „waloryzują” odpady odziedziczone po pokoleniu dziadków, umieszczając je w atrakcyjnych estetycznie ramach, zwracających naszą uwagę, i zmieniając je w artystycznie wartościowe dobra symboliczne.

...oraz
stwórca

estetyka
śmieci

51 Eadem, *The Generation of Postmemory*, s. 114.

52 Ibidem, s. 122.

10. Uwagi końcowe

„Ucieleśnione” zaangażowanie obu autorów w waloryzację przekazanych im „odpadów” jest niewątpliwie ściśle powiązane z tym, w jaki sposób Mortier i Paziński nadają literacki kształt swojej pracy postpamięci. Można powiedzieć, że zamiast wykorzystywać przedstawieniowe i komunikacyjne możliwości oferowane przez nowe media, pisarze ci idą pod prąd coraz bardziej zglobalizowanej, multimedialnej kultury masowej. Jeśli współczesną kulturę cyfrową postrzegać można jako swego rodzaju archiwum, „ogromny magazyn narracji, postaci, światów, obrazów, przedstawień graficznych i dźwięków, z którego [użytkownicy mediów] mogą pobierać surowce potrzebne im do ich własnych kreacji, alternatyw lub przyswojenia sobie źródeł”⁵³, to zarówno Mortier, jak i Paziński powstrzymują się od zaangażowania w taką „mieszaninę” mediów i innych możliwości, wybierając podejście, w którym tekst kulturowy zachowuje bliską i autentyczną więź ze swoim oryginalnym desygnatem czy źródłem. Dlatego wyrażoną intradiegetycznie nieufność wobec archiwum publicznego i przynależność obu autorów do raczej tradycyjnego modelu produkcji kulturowej uznać można za dwie strony tego samego medalu.

Choć może się to wydać swobodną interpretacją, wspomniane wcześniej pierwsze zdania *Pensjonatu* Pazińskiego dobrze ilustrują działanie tego podejścia. Czytając je jako tekst po Zagładzie, nietrudno odczytać frazę „na początku były tory kolejowe” jako nawiązanie do torów jako jednego z najbardziej znanych – i powielanych w nieskończoność – symboli Holocaustu (którego najoczywistszym przykładem jest obraz torów wiodących do obozu Auschwitz-Birkenau)⁵⁴. Paziński jednak dodaje do tego znanego tropu szczególny akcent, włączając go w bardzo osobistą narrację, łączącą i splatającą ze sobą aspekt metaliteracki (pisanie jako akt Genesis), intertekstualny („tekst sanatoryjny”, Stary Testament, imaginarium Holocaustu), referencyjny (linia kolejowa Warszawa–Otwock)

pod prąd

⁵³ A. De Kosnik, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge 2016, s. 4.

⁵⁴ Wspomniany wcześniej amerykański dokumentalista Adam Zucker w ciekawy sposób wykorzystuje moc pierwszych zdań powieści Pazińskiego, „cytując” je na samym początku swego filmu dokumentalnego: przez pierwsze dziesięć sekund filmu widz ma przed sobą statyczne ujęcie rozległej panoramy torów kolejowych na stacji w Otwocku. Około czterdziestu minut później na filmie pojawia się bliźniacze ujęcie – obraz torów prowadzących do słynnej wieży przy wejściu do obozu Auschwitz-Birkenau. Jeśli to ostatnie ujęcie symbolizuje podróż w jedną stronę bez szansy na powrót, którą odbywały ofiary Holocaustu, to jego odpowiednik – ujęcie torów w Otwocku, przywodzące na myśl podróż w obie strony – odsyła do odrodzenia społeczności Żydów polskich po Holocaustu i po komunizmie („dom wczasowy” Pazińskiego służy tu jako symboliczne ogniwo, łączące epokę komunistyczną ze współczesnością).

i autobiograficzny (pobyty Pazińskiego w Śródborowiance w okresie dzieciństwa); zamiast odsyłać nas do p o c z ą t k ó w „ostatecznego rozwiązania”, pierwsze słowa mają unaocznic nowy początek (lub „odrodzenie”) już po Holokauście⁵⁵. Mimo odmiennej konstrukcji fabuły powieść Erwina Mortiera również angażuje się w łączenie elementów metaliterackich, intertekstualnych, referencyjnych i autobiograficznych (czego najlepszym przykładem jest motyw tekstylny w *Marcelu*). Dlatego, mimo niejednoznaczności i nadmiernie uogólniającego charakteru etykiet literackich i artystycznych, zarówno Pazińskiego, jak i Mortiera uznać można – przynajmniej z perspektywy ich debiutów literackich – za autorów należących do tradycji „wysokiego modernizmu”. Zamiast angażować się w nieskrępowane formy brikolażu i samplingu, które odrywają rolę znaczących od ich pierwotnych referentów (i ich „ucieleśnionych” związków), uprawiają rodzaj literatury, który zachowuje swoją funkcję krytyczną i społeczną i stara się dotrzeć do „zewnętrznego” świata. Co więcej, zamiast pogrążyć się w masowym repozytorium współczesnej popkultury, wzbogacają swoją pracę powojennej pamięci licznymi odniesieniami do tradycji literackiej i kulturowej (na przykład do modernistycznej literatury okresu międzywojennego), co niewątpliwie jeszcze bardziej wiąże ich twórczość literacką z tradycją „wysokiego modernizmu” i uzasadnia określenie jej mianem „anty-postmodernistycznej” bądź „post-postmodernistycznej”.

wysoki
modernizm

Dodajmy wreszcie, że debiuty literackie Pazińskiego i Mortiera wydają się tworzyć transnarodową konstelację literacką, nie tylko ze względu na „podobieństwo pozycji” wobec dziedzictwa II wojny światowej i Holokaustu i podobne podejście do kulturowej produkcji postpamięci, lecz także ze względu na znaczne podobieństwo trajektorii ich recepcji za granicą. Obie książki nie tylko zyskały sobie przychylność krytyków w swoich krajach i doczekały się kilku wydań, lecz również szybko wzbudziły zainteresowanie zagranicznych wydawców i tłumaczy⁵⁶. Fenomen ów jest nie tylko jednym z przejawów nieustannego transkulturowego wzrostu zainteresowania prozą literacką o II wojnie światowej i jej rodzinnym dziedzictwie; zagraniczne wydania *Marcela* i *Pensjonatu* świad-

pokrewieństwo
recepcji

55 Dlatego Paziński wydaje się też wchodzić w intertekstualny dialog ze znaną książką *Umschlagplatz* Jarosława Marka Rymkiewicza (1988), która wiele uwagi poświęca zniszczeniu w czasie wojny społeczności żydowskiej w Otwocku. Linie i stacje kolejowe jako symbol Holokaustu (nie tylko *Umschlagplatz*, ale też stacja Otwock) zajmują szczególne miejsce w narracji Rymkiewicza.

56 *Marcel* Mortiera ukazał się dotychczas w tłumaczeniu angielskim (2001), bułgarskim (2001), niemieckim (2001), francuskim (2002), czeskim (2013), amharskim (2013) i tureckim (2014). Z kolei debiut literacki Pazińskiego, po wyróżnieniu nagrodą European Prize for Literature (2012), wydany został kolejno w tłumaczeniu czeskim (2012), niemieckim (2013), serbskim (2013), chorwackim (2014), francuskim (2016) i angielskim (2018). Trwają prace nad tłumaczeniem na język niderlandzki.

czą o tym, że powieści te zaczęły funkcjonować w wielokierunkowym „krajobrazie pamięci” (*memoryscape*), który nie tylko przerzuca pomost między „kontrapunktowymi” pozycjami sprawców i ofiar, lecz także przełamuje dawny podział pomiędzy Wschodem a Zachodem. Anulując rozmaite – narzucone sobie bądź wymuszone przez państwo – formy uciszania i zapominania, ten transnarodowy krajobraz tekstualny może pomóc przyszłym pokoleniom pogrzebać ciało wojenne w jego różnych przebraniach.

szansa
rozwiązania

przełożył Marek Chojnacki