

# Dawid Skrabek

---

## Aschenschrift - pismo z popiołów

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (114), 76-84

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Aschenschrift – pismo z popiołów

W dziele zakwestionowanie dzieła stanowi być może jego część zasadniczą, ale powinno się ono spełniać w sferze sensu i poprzez pogłębienie obrazu, będącego jego centrum i zaczynającego się jednak ukazywać, gdy nadchodzi koniec, w którym znika.

Maurice Blanchot H. H.<sup>1</sup>

Jednym z kluczowych momentów w powieści *Tworki* Marka Bieńczyka jest sytuacja, kiedy Jurek cicho płacząc pyta: „Po co rym? Nie ma rymu. I nigdy już nie będzie!<sup>2</sup>„ Jak wiadomo, rym się ostatecznie znajduje, ale nie jest to już rym, jak kiedyś, przed *Tworkami* – mocny, sensowny, spajający klamrą sensu wypowiedź poety. Jest to raczej rym kulawy, śmieszny, zawstydzony swą nieporadnością. Pokazujący, że poezja czy szerzej literatura po Wydarzeniu Szoa nie może opowiadać pięknie, wskazywać swą formą na nieskazitelną sensowność i składność języka. Wynika to z tego, że takiej literaturze – jak stwierdza Aleksandra Ubertowska w swej książce *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holokaustu* – chodzi raczej

o załamanie i zarysowanie gładkiej powierzchni języka, która swoją fałszywą spójnością maskowałaby drastyczność wydarzenia historycznego, jakim była zagłada, jej niepodatność na poznawcze przyswojenie i metodyczne uporządkowanie.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> M. Blanchot H. H., przeł. P. Pieniążek, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2007 nr 2, s. 184.

<sup>2</sup> M. Bieńczyk *Tworki*, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 1999, s. 181.

<sup>3</sup> A. Ubertowska *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 29

Autorka w swej pracy stara się odpowiedzieć na jedno z najważniejszych pytań współczesnej humanistyki: jaka literatura jest w stanie wyrazić potworności Szoa i jakie języki opisu, metodologie mogą być skuteczne w badaniu takiej literatury? Porusza tym samym kilka najważniejszych dla dyskursu holokaustowego problemów. Są to zagadnienia niewyraźności, świadectwa, pamięci i zapominania. W taki też sposób kształtują się poszczególne części i rozdziały tej książki, gdzie rozważania teoretyczne zawsze prowadzą do następujących po nich interpretacji dzieł literackich. Jest to bardzo ważny element omawianej pracy, gdyż każda z tez postawionych przez autorkę znajduje swe odzwierciedlenie w interpretacji twórczości jednego z pisarzy szeroko pojętej „literatury Holocaustu”. A trzeba powiedzieć, co jest niewątpliwie dużą zaletą tej publikacji, że autorka stara się omówić dzieła prozaików i poetów wywodzących się z różnych środowisk, różnych tradycji filozoficznych, a co najważniejsze, również różnych pokoleń. I tak mamy tutaj Michała Głowińskiego, Wilhelma Dichtera, Tadeusza Różewicza, ale i Raymonda Federmana, Adama Zagajewskiego czy Marka Bieńczyka<sup>4</sup>.

Podstawą dla rozważań Ubertowskiej jest zdanie Geoffrey’a Hartmana, który pyta: „Jakim głosem mówić po Holokauście?”<sup>5</sup>. Jest to problem zasadniczy dla literatury Holocaustu, ale także dla teoretyków i filozofów zajmujących się ogólnie pojętą sztuką po Auschwitz. Jest to też pytanie niezbywalne i bardzo istotne, ponieważ wyznacza zasadniczą perspektywę badania świadectw Szoa. Problematyzuje ono nie tylko kwestie sztuki, ale również etyczność wykorzystywanych form przekazu i języków refleksji teoretycznej. Jest pytaniem o to, jak opisać pustkę, która pozostała po zdegradowanym i uśmierconym symbolicznie świecie. Autorka przywołuje w tym miejscu termin *Abgrund* użyty przez Hannah Arendt do opisanego radykalnego rozłam, który dokonał się po Szoa. Pęknięcie to nastąpiło nie tylko na gruncie historii, ale i w płaszczyźnie dzieła sztuki, które nie może być już *d a w n y m* dziełem sztuki. By wyrazić dramat Auschwitz, musi się stać dziełem *t a k s a m o n i e s a m o w i t y m*<sup>6</sup>, jak owo Wydarzenie. Zdaniem autorki, projekt takiej właśnie sztuki, która za swój cel stawia sobie refleksję nad własnymi możliwościami wyrażenia i przedstawiania, bierze swój początek z rozważań Theodora W. Adorno. Jego myśl daje początek refleksji, której twórcami i kontynuatorami byli tacy filozofowie, jak: Jacques Derrida, Sarah Kofman, Maurice Blanchot czy Jean-François Lyotard. Autorka pisze:

---

<sup>4</sup> Autorka omawia jeszcze twórczość Irit Amiel, Piotra Matywieckiego, Jarosława Marka Rymkiewicza i Piotra Szewca, jednak wymogi niniejszej recenzji uniemożliwiają omówienie wszystkich interpretacji, dlatego też skupiam się tu na dwóch wybranych przykładach: Michała Głowińskiego i Marka Bieńczyka.

<sup>5</sup> G. Hartman *The Fateful Question of Culture*, New York 1997; autorka cytuje tę książkę według wydania niemieckiego *Das beredete Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a. Main 1997, s. 133.

<sup>6</sup> Również w znaczeniu tego terminu, jakie nadał mu w swych pracach S. Freud.

## Roztrząsania i rozbiory

[Dla tych autorów] Holokaust stanowi sygnaturę świata, w którym umieranie stało się pewną stałą rzeczywistością i gdzie zniszczone zostało wszelkie odniesienie do sensu. W ramach tej optyki destrukcyjny potencjał Zagłady wykracza poza granice historii, przenika do wszystkich sfer życia, przemienia w sposób nieodwołalny świadomość, język, kulturę.<sup>7</sup>

Przemienia również artystyczne reprezentacje oraz podstawy samej reprezentacji. Jak pisał Jean-Luc Nancy, główną kwestią jest pytanie: „co stało się w Auschwitz z samą reprezentacją?”<sup>8</sup>. Natomiast zdaniem Adorno, sztuka po Auschwitz powinna „uderzać w fantazmat pełni”, stawiać na fragment i wyrażenie pustki, która pozostała w zniszczonym świecie, „niszczyć niszczącego”.

Tak rozumiana sztuka i literatura są bardzo bliskie teoretykom i filozofom uznawanym dziś za najważniejszych przedstawicieli poststrukturalizmu<sup>9</sup>, a – zdaniem autorki – jest to nurt myślowy, który na największą chyba skalę problematyzuje zagadnienie Holokaustu i związanych z nim kwestii przedstawialności w sztuce i literaturze. Hasłem przewodnim mogą tu być ponownie słowa Hartmana, który stwierdza, że „dekonstrukcja to *mimesis* w cieniu Auschwitz”<sup>10</sup>, pozostają z niej tylko popioły, o których pisze w przywoływanej przez autorkę książce Jacques Derrida<sup>11</sup>. Według autorki to właśnie popioły są jedną z najtrafniejszych „metonimicznych metafor”, określających to, co nazywamy „sztuką po Holokauście”. Sztuką, której najważniejszą wartością – zarówno artystyczną, jak i etyczną – jest negacja negacji. Zanegowanie przez formę tekstu tego, co zostało poddane negacji na niewyobrażalną dotąd skalę. Tyle że z tej pary nie wyniknie już, w dialektycznym ruchu sensu, żadna znaczeniowa całość, która ukaże prawdę przedstawienia w swej heglowskiej syntezie. Jak ujmuje to autorka:

N e g a c j a n e g a c j i to posługiwanie się pismem, ale zarazem dystansowanie się od nadmiernych uroszczeń, jakie mogą być z nim związane; to poruszanie się w granicach pisma przenicowanego jak gdyby dekonstruującego się na naszych oczach. Ale zarazem nadbudowanie nad figurą podwójnej negacji jakiejś szczątkowej pozytywności, zrębów spopielonego języka, który umożliwiał wypowiedzenie nicości.<sup>12</sup>

W ten sposób literatura i sztuka po Holokauście – pisze Derrida – „dzieląc każdy atom pisma, staje się manifestacją prawdy niemożliwej”<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 27.

<sup>8</sup> J.-L. Nancy *Zakaz reprezentacji*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004 nr 5, s. 120.

<sup>9</sup> Zastanawiający jest fakt, że autorka, choćby pokrótce, nie wspomina o psychoanalizie Lacanowskiej, która jest przecież bardzo ważnym elementem myśli poststrukturalistycznej oraz refleksji nad Holokaustem.

<sup>10</sup> A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 42.

<sup>11</sup> J. Derrida *Feu la Cendre*, Paris 1987. Autorka korzysta z niemieckiego wydania *Feuer und Asche*, Berlin 1988.

<sup>12</sup> A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 46.

<sup>13</sup> J. Derrida *Feuer und Asche...*, s. 10.

Tak rozumiana „negatywność” staje się również ważnym elementem zagadnienia świadectwa, które autorka rozpatruje z perspektywy sporu o „prawdziwość” i „falszywość” literackich i artystycznych reprezentacji Holokaustu. Ubertowska zauważa:

Skoro Holokaust był czystą negatywnością, zdarzeniem skazanym na wygnanie ze świata mitu i mowy, to wszelkie próby jego wypowiedzenia powinny utrwać w zapisie stan u t r a t y j ę z y k a [i] brak konwencji.<sup>14</sup>

Tyle że – zwraca uwagę badaczka – z takimi postulatami wiąże się kwestia „literackości” świadectw Szoa, która to przez wielu, jak choćby Berela Langa, uznawana jest za wartość niepożądaną w literaturze świadczącej o Szoa. Mamy tu do czynienia z dwoma modelami rozumienia literatury Holokaustu. Albo jest się jak Lang zwolennikiem niemal historycznej relacji z tamtych Wydarzeń, której żadna stylistyka i figury retoryczne nie mają prawa wyrażać, albo staje się po stronie właśnie literatury, gdzie literackość jest nieodzownym elementem świadectwa Auschwitz, gdyż to właśnie język – problematyzując swą formę, które w swym stylistycznym przesycie dochodzi do kresu własnych możliwości, w prześwitach swej samoniszczącej się formy – ma szansę przemycić zgliszcza, popioły, ślady tamtych Wydarzeń. Wedle autorki, nie można jednoznacznie stwierdzić, że relacja historyka, która wypiera do nieświadomości tekstu jego nieuniknioną literackość, jest „prawdziwsza” od zbudowanego z chwytów retorycznych wiersza, np. Paula Celana. Ubertowska pisze:

P r a w d a leży więc po stronie ś w i a d o m e j metafory i emfazy, wyrastającej z głębokiego namysłu nad społeczną funkcją sztuki; tylko tak, za pośrednictwem pewnej estetycznej nadwartości, może dokonać się postulowany przez Adorno akt deziluzji.<sup>15</sup>

Jak wynika z tych słów, to właśnie ostatecznie od etycznego aktu czytania zależy, czy dane dzieło, dana relacja zostanie uznana za „prawdziwą”, a raczej – należałoby powiedzieć – „adekwatną” dla opowiadania o Szoa. Przywołany przez autorkę Levinas stwierdza:

Istnieją ludzkie wydarzenia, które rozdzierają swoją własną osłonę. Istnieją wydarzenia, które wypalają pojęcia wyrażające ich substancję. Istnieją rodzaje rozpaczy, których nie zdołałyby wypowiedzieć słowa, lecz które rozsadzają strzegącą je ciszę, nie przerywając jej, jak gdyby jakiś przechodzący, nierozpoznany Bóg skradł tajemnicę.<sup>16</sup>

Takie wydarzenie nie może być wyrażone, opisane w jeden, jedyny sposób, za pomocą jednego języka, przez jedno właściwe świadectwo. Badaczka komentując słowa autora *Inaczej niż być lub ponad istotą*, pisze:

Wydaje się, że ten szok ontologiczny, jaki niesie ze sobą moment, w którym fikcja i realność wymieniają się swoimi właściwościami, skupia w sobie całą groźbę biografii holo-

<sup>14</sup> A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 70.

<sup>15</sup> Tamże, s. 71.

<sup>16</sup> Tamże, s. 71-72.

## Roztrząsania i rozbiory

kaustowej, którą symbolizuje levinasowskie rozdzielnie osłony, przepalanie pojęć ujawniające brak systemu, do którego można by odnieść doświadczenie zagłady.<sup>17</sup>

Taki właśnie zapis Zagłady – balansujący pomiędzy faktografią i inwencją literacką – Ubertowska odnajduje w twórczości Michała Głowińskiego. Twórczość autora *Czarnych sezonów* jest dla niej modelowym przykładem, jak można wymknąć się tej nie do pogodzenia dychotomii porządków rzeczywistości i fikcyjności. Głowiński wprowadzając w swęj twórczości z jednej strony autentyczne osoby, a z drugiej wypełniając ją postaciami fikcyjnymi, jest świadom tego, że wszelka narracja o przeszłości jest właśnie narracją i to do tego zawsze kulawą, bo rekonstruującą się przez to, co zapamiętane. Dlatego też współobecność fikcji i „prawdy historycznej” nie musi wcale prowadzić do zakłamania faktów, bo nie o to wszakże tu chodzi. Fakty zawsze są już faktami zinterpretowanymi, więc gra idzie o coś innego – by pokazać, że wszelkie narracje o Holokauście i tak ostatecznie dochodzą do punktu, w którym nie są w stanie w pełni ukazać tego dramatu. Pozostaje więc dać jedynie świadectwo temu, że wszelkie formy, nawet najbardziej „obiektywne”, są na antypodach prawdy, gdyż prawda o Szoa pozostała na zawsze z tymi, którzy zaświadczyć nie mogą. Próba przywłaszczania sobie tej prawdy i mówienie o niej wprost będzie więc nieetyczna. Dalej autorka pisze:

Okazuje się, że wspomniane wcześniej analogie pomiędzy biografiami ocalonych a fikcyjnymi postaciami, zaczerpniętymi z historii literatury zostają zarysowane po to, by unaocznic nieprzydatność wszelkich wzorców opowieści, dlatego też na pewnym etapie ulegają unieważnieniu.<sup>18</sup>

Pojawia się jednak pytanie, czy tak pojmowana literatura Holokaustu jest literaturą etyczną? Dla ilustracji tych rozważań autorka przywołuje wspomnianą już powieść *Tworki* Marka Bieńczyka, książkę, która z największego bodajże dystansu w literaturze polskiej podejmuje temat Holocaustu, problematyzując tym samym zagadnienie tzw. p o s t p a m i ę c i. Bieńczyk opowiada o Szoa nie z perspektywy uczestnika, świadka tamtych wydarzeń, ale tego, który niejako kulturowo obciążony jest obowiązkiem świadczenia o Szoa. Taki model literatury jest tym bardziej problematyczny właśnie ze względu na swój etyczny charakter:

W obrębie piśmiennictwa o Zagładzie [...] to, co estetyczne nieustannie domaga się uruchomienia trwałej korekty, „ramy etycznej”, wypływającej z refleksji nad własnymi ograniczeniami. Powieść Bieńczyka uderza w ten właśnie moment – splot estetycznego i etycznego, badając wzajemne uwarunkowania tych dwóch obszarów.<sup>19</sup>

*Tworki* w samej swej strukturze zbudowane są z permanentnej nieobecności, są zarówno opowieścią o braku, szczelinie, która pozostała po Zagładzie, niedającej

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 74.

<sup>18</sup> Tamże, s. 83.

<sup>19</sup> Tamże, s. 271.

się wypowiedzieć. Są również metonimią, „opowieścią”, która ucieka od głównych Wydarzeń, by choć w niewielkim stopniu móc wyrazić odpryski, przebijające się przez tak skonstruowaną przestrzeń literacką. Możemy więc powiedzieć za autorką, że jest to

dzieło, które samo siebie demistyfikuje, gdzie każdy z aspektów tekstu literackiego poddaje próbie swoją pozycję wobec tradycji i pyta o prawomocność w obliczu ekstremalnego doświadczenia, jakim była Zagłada.<sup>20</sup>

Dlatego Ubertowska umieszcza powieść Bieńczyka w kontekście prozy autorefleksyjnej, skupionej na grze i własnej konstrukcji, w której świadomość Zagłady nie pojawia się literalnie, ale majaczy gdzieś w tle opowiadanych historii i ujawnia się podskórnie w tkance tekstu i konstrukcji dzieła. Autor buduje swą wypowiedź z zakażonego traumą i złem języka, który, by móc cokolwiek wypowiedzieć, musi opowiadać coś innego. *Tworki*, jej zdaniem, wpisują się w tradycję literatury, w której Zagłada pojawia się jako ślad, pewna matryca, od której niesposób się uwolnić. Obok *Tworek* widzi jeszcze autorka takie dzieła, jak *Pożegnanie z Marią* Borowskiego oraz *Czarny potok* Buczkowskiego. Chociaż zapewne wysoko ceni powieść Bieńczyka, to wydaje się ona dla niej ekstremalnym wychyleniem z punktu widzenia etycznych wyznaczników literatury Szoa. Twierdzi, że dalej niż Bieńczyk pójść nie można, gdyż po tym mamy już tylko do czynienia z niebezpieczną estetyzacją. Autorka uznaje, że język powieści Bieńczyka, pozostawiony samopas w imię idei nieograniczonej tekstualizacji i samoświadomości języka, prowadzi do niebezpiecznych wynaturzeń. Oczywiście nie oskarża Bieńczyka o umyślne zawłaszczenie Zagłady, do celów li tylko artystycznej gry formą powieści, jednak zaznacza, że taka „nieintencjonalna”<sup>21</sup> właściwość pojawia się w powieści i prowadzi do niebezpiecznych nadużyć. Zarzuty odnoszą się głównie do ukazania niepoprawności polszczyzny Soni czy też toposu „pięknej Żydówki”. Wydaje się jednak, że uznając te elementy powieści za nieetyczne, popada autorka w sprzeczność z tym, co powiedziane było w planie rozważań teoretycznych. Jest to teza tym bardziej uprawniona, że powieść Bieńczyka przyjmuje taką, a nie inną konwencję opowieści. A również elementy, uznane przez badaczkę za niepożądane, wchodzą w zakres artystycznej kalkulacji pisarza. Nie sądzę, by Bieńczyk, eksponując wątek pięknej Żydówki, nie wiedział, że powieli pewną nieetyczną kalkę, która funkcjonuje w kulturze jako obraźliwa. Podobnie jest z niepoprawnością językową Soni – fakt, że uważano Żydów za tych, którzy kaleczą język polski, również zapewne znany był autorowi. Wykorzystanie tych i podobnych elementów wskazuje tylko na to, jak język – oddając cześć tym, których zgładzono – w jednej chwili może się stać narzędziem aluzyjnych inwektyw. Zdaniem Bieńczyka sam język jest jednym z najbardziej nieetycznych i zdradzieckich narzędzi, jakimi dysponuje człowiek. Dlatego też najbardziej etycznym zabiegiem, którego może podjąć się pisarz, jest

<sup>20</sup> Tamże, 272.

<sup>21</sup> Tamże, 290.

## Roztrząsania i rozbiory

pokazanie owych dwuznaczności. Pokazanie, że język, jeśli tylko choć na chwilę uwierzymy w jego „prawdomówność”, staje się narzędziem zbrodni i największym jej propagatorem. Wiedział o tym Paul Celan, kiedy mierzył się z traumą swoich przeżyć, pisząc w języku, który dał początek Zagładzie. Taki język jest więc językiem skazanym na zdradę, na wciąż niepełne wypowiedzenie Zagłady, wręcz na szczątkowość tej wypowiedzi, gdyż samej Zagłady pokazać nie można. Marek Zaleski na marginesie rozważań o *Tworach* stwierdza:

Literatura nie jest zatem żadnym świadectwem. Z d r a d z a unikalność i wyjątkowość tamtego zdarzenia, wprowadza je w przestrzeń metaforycznych figuracji, będącą przestrzenią symboli uniwersalnych. Jest to jednak zarazem przestrzeń, w której dokonuje się – na tyle, na ile to możliwe – rewindykacja nieobecnej obecności Zagłady i rewindykacja pamięci o niej, takiej pamięci, która jest niemożnością przejścia do jakiegokolwiek porządku.<sup>22</sup>

Taka literatura, zdaniem badaczki, niesie ze sobą zbyt duże niebezpieczeństwo nieetyczności, jednak wydaje się, że literatura bez ryzyka, które jest w jakiś sposób wpisane w jej strukturę, przestałaby być literaturą, a stałaby się suchą narracją, bojącą się własnych przekonań i możliwości:

Wyrasta ona bowiem ze zbyt silnej ortodoksji estetycznej zapatrzeniem w utopię tekstu, który jest sam dla siebie autorytetem i prawodawcą sensu.<sup>23</sup>

Trzeba jednak pamiętać, że dzieła takie, jak *Tworci* Bieńczyka czy *Czarny potok* Buczkowskiego już u samych podstaw wyzbywają się wszelkich autorytetów, wszelkiej instancji, do której można by się odwołać w rozstrzyganiu o prawdzie. W swej, co ważne, antyutopijnej grze retorycznej pokazują, że literatura, która chce się wyzbyć swej estetycznej wartości, przestaje być literaturą i rezygnuje z jedynej swej niezbywalnej wartości. Wydaje się więc, że takie ryzyko jest warte podjęcia, bo stawką w tej grze nie jest nic innego, jak wartość samej literatury, będącej przecież jedną z najważniejszych, jeśli nie najważniejszą przestrzenią doświadczenia Szoa, któremu literatura chce złożyć swą ofiarę:

Pisanie [...] jest ruchem pragnienia niweczącym przeznaczenie i troskę o pieśń, ruchem, który dzięki tej natchnionej i beztroskiej decyzji osiąga początek, czyniąc z pieśni ofiarę.<sup>24</sup>

Przywołując raz jeszcze postawione przez autorkę (za Hartmanem) pytanie o to, jak pisać o Auschwitz i po Auschwitz, zacytuję fragment jej wypowiedzi, która świetnie podsumowuje te rozważania i poniekąd daje odpowiedź:

---

<sup>22</sup> M. Zaleski *Ludzie ludziom...? Ludzie Żydom...? Świadectwo Literatury?*, w: *Literatura polska wobec zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Żydowski Instytut Historyczny, Instytut Naukowo-Badawczy, Warszawa 2000, s. 103.

<sup>23</sup> A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 296.

<sup>24</sup> M. Blanchot *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996 nr 10, s. 42.



Namysł nad możliwością pisania po Zagładzie musi się rozpocząć właśnie od określenia zasad nowej dialektyki, która umożliwiałaby oscylowanie znaczeń, odbicie się słowa od pustki wytrawionego sensu. Na taką możliwość wskazuje izraelski historyk i filozof Saul Friedländer. Badacz ten w centrum swoich rozważań o sensie zagłady sytuuje kategorię *extremum*, definiując ją jako radykalne, niewyobrażalne zło, sytuujące się poza ontologią, poza istniejącymi systemami reprezentacji. Teksty powstające w takich uwarunkowaniach jawią się jako przemieszczone i nieczytelne, ale i też z tego momentu przemieszczenia, rozsunęcia czerpią one swoją siłę, na rozmaite sposoby radykalizując zajęcie takich niestabilnych pozycji. Tak więc literatura Holocaustu, wyrastając z pokusy zniszczenia pisma, wyzbywając się swoich fundamentów, właśnie z gestu podważenia prawomocności tworzy swój *mit założycielski*.<sup>25</sup>

Z takiego „mitu założycielskiego” wyrasta twórczość wszystkich pisarzy tworzących po Zagładzie, jednak każdy z nich w inny sposób stara się opracować ów mit wyjścia swej literatury. Także każdy z nich na własną rękę dokonuje wyprawy w rejony estetycznego nieznanego, by we wciąż ponawianym geście tworzenia próbować wyrazić to, przed czym ostatecznie literatura musi skapitulować, by choć w jakimś stopniu pozostać jeszcze literaturą. Dlatego też badaczka mogła w swej książce opisać zarówno pisarzy w pełni należących do kanonu literatury holokautowej, jak i tych, którzy kojarzeni są z nią w mniejszym stopniu – jak chociażby Adam Zagajewski. Trzeba jednak pamiętać, że literatury popiołów nie mierzy się ilością spisanych książek, ale tym, na ile dana literatura jest w stanie otworzyć swą przestrzeń dla doświadczenia wymiaru Szoa, by ukazać popioły tamtych Wydarzeń.

Książka Aleksandry Ubertowskiej jest publikacją bardzo ważną i interesującą. Porusza tematy istotne nie tylko dla dyskursu o Holocaustu, ale ukazuje w całym nowym świetle filozofię dotychczas często uznawaną za relatywizującą moralnie, która w żadnym razie nie powinna być łączona z takim wydarzeniem, jak Zagłada. Kontynuuje drogę wytyczoną przez Alain Milchmana i Alain Rosenberga (*Eksperymenty w myśleniu o Holocaustu*<sup>26</sup>). Pokazuje, że to właśnie tacy badacze, jak Jacques Derrida najlepiej przerobili lekcję Szoa i – wyciągając z niej odpowiednie wnioski – stworzyli całkowicie nowy model filozofii i literatury, który jest właśnie modelem myślenia „po Auschwitz”. Tym bardziej jest to istotne, że autorka w ten sposób stara się również reinterpretować najważniejsze teksty literatury polskiej, a jest to – myślę – dobry kierunek w czytaniu literatury Szoa. Książka Ubertowskiej to pierwszy krok w kierunku uzmysłowienia, że literatura Holocaustu mimo wyjątkowego charakteru pozostaje literaturą (nie dokumentem czy realistycznym obrazem) i tylko jako literaturę należy ją badać. Do rąk badaczy zainteresowanych tą tematyką trafiła praca, która jest kolejną, ważną próbą interpretacji literackich reprezentacji Holocaustu.

**Dawid SKRABEK**

<sup>25</sup> A. Ubertowska *Świadectwo...*, s. 158.

<sup>26</sup> A. Milchman, A. Rosenberg *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustu*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Scholar, Warszawa 2003.

Roztrząsania i rozbiory

## Abstract

**Dawid SKRABEK**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### *Aschenschrift, a Script from Ashes*

Review: Aleksandra Ubertowska, *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holokaustu* [‘Testimony – Trauma – Voice. Literary representations of the Holocaust’], Universitas, Kraków 2007.

Aleksandra Ubertowska’s book analyses two different models of representation of the Holocaust in reference to the most recent tendencies and research upon the Shoah phenomenon. The author focuses on presenting various literary models of Shoah testimony, analysing the relevant works of Michał Głowiński, Tadeusz Różewicz, Jarosław M. Rymkiewicz and Marek Bieńczyk, among others.