

STOSOWNOŚĆ I FORMA

JAK OPOWIADAĆ
O ZAGŁADZIE?

redakcja

Michał Głowiński
Katarzyna Chmielewska
Katarzyna Makaruk
Alina Molisak
Tomasz Żukowski

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2005

ISBN 83-242-0557-8
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja
Izabella Sariusz-Skapska

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

SPIS TREŚCI

Michał Głowiński, <i>Wprowadzenie</i>	7
Katarzyna Chmielewska, <i>Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia</i>	21
Magdalena Kowalska, <i>Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady</i>	33
Marta Janczewska, <i>Między fizjologią a kulturą. Jak zapisać głód? Na podstawie dzienników Ireny Hauser i Jury Riabinkina</i>	61
Katarzyna Stańczak-Wislicz, <i>Abramka Koplowicza „Utwory własne”. Wzory poezji dziecięcej a doświadczenie getta</i>	79
Alina Molisak, Aleksandra Sekuła, <i>Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie. Wybrane przykłady</i>	107
Jarosław Ławski, <i>Narracja i „wyniszczenie”. O spowiedzi Calka Perechodnika</i>	149
Sławomir Buryła, <i>Opisywać nie nazywając</i>	183
Bartosz Kaliski, <i>Siła tradycji. O poezji Stanisława Wygodzkiego</i>	209
Tomasz Żukowski, <i>Ballady o Szoa</i>	223
Katarzyna Chmielewska, <i>Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa</i> ..	245
Aleksandra Ubertowska, <i>Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty</i>	265
Marcin Wołk, <i>Ja–ona, ona–ja. Gramatyka podmiotu w autobiograficznej prozie Idy Fink i Hanny Krall</i>	285
Katarzyna Kuczyńska-Koschany, <i>Kłamstwo, kłamstwo oświęcimskie, decorum</i>	303
Zofia Wóycicka, <i>Niezrealizowany projekt upamiętnienia terenu byłego obozu zagłady w Treblince z 1947 roku. Próba analizy ikonograficznej</i>	319
Tomasz Łysak, <i>Autobiografia (auto)biografii. „Maus” Arta Spiegelmana</i>	349
Katarzyna Makaruk, <i>Czy możliwa jest komedia o Holokauście? O filmach „Życie jest piękne” Roberta Benigniego i „Pociąg życia” Radu Michaileanusa</i>	371
Tomasz Basiuk, Agnieszka Graff, <i>Falszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna</i>	387
Indeks osób	405

Marcin Wołk

JA–ONA, ONA–JA GRAMATYKA PODMIOTU W AUTOBIOGRAFICZNEJ PROZIE IDY FINK I HANNY KRALL

Problemem zasadniczym dla funkcjonowania literackich reprezentacji takich zdarzeń autentycznych, których istotę stanowi ludzki ból, krzywda, upokorzenie, jest kwestia autorskich uprawnień do podjęcia opowiadania oraz motywacji towarzyszących temu przedsięwzięciu. Dylemat: „pisać czy milczeć”¹ – pojawiający się przy różnych okazjach w refleksji nad literaturą faktu – w szczególnym stopniu dotyczy przedstawień zła radykalnego, cierpienia skrajnego i dotykającego milionów. W takich wypadkach ów podstawowy problem etyczny poprzedza i warunkuje wszelkie wybory związane z ujęciem tematu, formą, językiem itp. Sposób poradzenia sobie z nim przez autora wpływa na dalsze decyzje, w tym artystyczne, niejednokrotnie przesądza także o wiarygodności narracji w odbiorze czytelnicznym. Świadomie bądź nie, musi go rozstrzygnąć każdy, kto zastanawia się nad podjęciem podobnego tematu. Z tego też powodu w bardzo wielu artystycznych utworach mówiących o Holokauście odnajdziemy ślady zmagania z pytaniem o prawomocność własnej relacji. Bywają one zapisane w postaci autotematycznej refleksji lub (chyba częściej) utrwalone w samej konstrukcji tekstu.

Właśnie z potrzebą odnalezienia „moralnego i estetycznego uzasadnienia dla samego aktu pisania o nazistowskim ludobójstwie”² wiąże się tak

¹ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 51.

² *Ibidem*, s. 23.

częsty w literaturze dotyczącej Zagłady autobiografizm. Powszechność jego występowania bierze się z faktu, że dla większości podejmujących ten temat prawo, a niekiedy obowiązek opowiadania wynika z ich życiorysu. „O tyle nam wolno mówić, że tam byliśmy”³ – wieloznaczny autokomentarz Mirona Białoszewskiego do jego opisu losu cywilów w Powstaniu Warszawskim daje się odnieść także do narracyjnych przedstawień Szosa. Autobiografizm tej prozy nie zawsze przybiera rozwiniętą formę postawy czy strategii autobiograficznej⁴, czasami bywa mniej wyraźny. Jest jednak uderzające, że z reguły nawet w tekstach czysto fikcyjnych można dostrzec sygnały uwikłania autora w rzeczywistość przedstawioną lub zakorzenienia fabuły w prywatnym życiu twórcy. Sygnały te bywają rozmaite. Kazimierz Brandys po prostu daje bohaterowi *Samsona* – postaci wykreowanej jako zdecydowanie różna od autora – własną datę urodzenia, jakby podkreślał zasadniczą jedność losu wspólnego im obu. Inną sytuację mamy w *Oczekiwaniu* Jerzego Broszkiewicza. Tu narracja zostaje otoczona ramą, na którą składają się dedykacja: „Pamięci Stefana” oraz notka o czasie powstania tekstu: „Lwów, 43”. Pozornie obojętne dla semantyki utworu informacje, zinterpretowane na tle fabuły powieści, sugerują bliską znajomość autora z realnym pierwowzorem bohatera (noszącego użyte w dedykacji imię i ginącego we wskazanym roku), pozwalają też dopatrywać się znamion autoportretu w postaci jednego z nieżydowskich przyjaciół, którzy nie potrafili Stefanowi pomóc. W ten pośredni sposób uzasadniają one próbę artystycznego przedstawienia doświadczeń, które nie stały się przecież udziałem samego pisarza⁵.

Przywołane przykłady pokazują, że do zasygnalizowania osobistego charakteru tekstu i zmodyfikowania jego znaczeń wystarczą niekiedy znaki bardzo drobne. Zazwyczaj jednak w utworach mówiących o Zagładzie napotykaamy autobiografizm wyrazistszy, oparty na sugerowanej tożsamości autora, narratora i bohatera. Może się on przejawiać wielorako. Bywa

³ M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1971, s. 258.

⁴ Na temat tych pojęć zob. M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *eadem*, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987. J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

⁵ Mamy tu do czynienia z sugestią „powinności zastępstwa, mówienia w imieniu tych, którym tego zabroniono”, która jest częstą, a zarazem podatną na nadużycia motywacją opowiadania o Zagładzie. Zob. B. Breysach, *Zastępcze świadectwo jako problem w utworach polskiej i niemieckiej literatury Holocaustu*, przeł. J. Kreutzer, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska i J. Leociak, Warszawa 2000, s. 262.

widoczny w konstrukcji narratora jako postaci, którą czytelnikowi łatwo utożsamić z rzeczywistym autorem (ze względu na płeć, pochodzenie, rolę zawodową, format intelektualny, życiową sytuację, imię, wygląd itp.), i w poetyce narracji (pierwszoosobowej, budowanej jako relacja z własnych przeżyć). Sygnalizuje go biograficzna konstrukcja fabuły (obejmującej dzieciństwo i młodość bohatera, przedstawiającej jego rodowód i środowisko rodzinne), a także przywoływanie autentycznych zdarzeń i postaci z kręgu znajomych autora. Oznaką autobiografizmu może być zarówno wprowadzanie refleksji nad językiem i warsztatem pisarskim, jak stosowanie autoaluzji i wykorzystywanie motywów powtarzających się w całej twórczości pisarza⁶.

Zarazem w prozie o Holokauście konwencjonalne wyznaczniki postaci autobiograficznej często są komplikowane i odkształcane, a ideowe i egzystencjalne fundamenty autobiografizmu – stawiane pod znakiem zapytania. Niejednokrotnie zaburzeniu ulega tożsamość tekstowych podmiotów, zrywana bywa ciągłość biografii postaci, kwestionowana zarówno poznawcza wartość pamięci, jak możliwość i sensowność językowego przekazywania traumatycznych doświadczeń, podważa się samą opozycję realności i fikcji. Aleksandra Ubertowska dostrzega w zjawiskach tego typu wyraz zmagania literatury z aksjologiczną problematycznością opowiadania o Zagładzie. Dezautomatyzując pisanie i odbiór, nie pozwalają one na łatwą estetyzację i oswojenie tematu:

etyki [tej – M.W.] literatury trzeba (...) upatrywać w wyrazistej konfiguracji zabiegów pisarskich, które (...) nazwaliśmy „anomaliami dyskursu”: w zaskakującym zerwaniu ciągłości opowieści, obecności aporii, skandali semantycznych, wyborze szokująco „niestosownej” tonacji stylistycznej i konwencji gatunkowej, „nielogicznym” zwielokrotnieniu „ja” mówiącego, wreszcie – w podważeniu przesłanek konwencji przedstawienia, respektowanych przez czytelnika⁷.

W niniejszym szkicu zajmę się tylko tą grupą tekstowych anomalii, która jest bezpośrednio związana z autoprezentacją mówiącego podmiotu, a w szczególności – alternacjami gramatycznych form osobowych, wymien-

⁶ Do uruchomienia norm odbioru właściwych dla autobiografizmu potrzeba zwykle łącznego wystąpienia kilku spośród wskazanych czynników. Na temat wewnątrztekstowych sygnałów autobiografizmu zob. I. Skwarek, *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Katowice 1986. J. Smulski, *op. cit.*

⁷ A. Ubertowska, *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 127.

nością ról komunikacyjnych oraz wynikającym z tego skomplikowaniem relacji personalnych⁸. Materiału dostarczy twórczość powieściowa Idy Fink i Hanny Krall, pisarek należących do różnych pokoleń, sięgających do innych tradycji i posługujących się odmiennymi poetykami. Uwarunkowana wspólnotą biograficznego doświadczenia zbieżność tematu prowadzi je jednak do zastosowania podobnych rozwiązań artystycznych.

Fabułę *Podróży* Idy Fink stanowi wspomniana z powojennego dystansu historia młodej kobiety, która wraz z siostrą wydostaje się z getta we wschodniogalicyskim miasteczku. Dzięki fałszywym dokumentom dziewczęta zgłaszają się na roboty w Rzeszy i podejmują „podróż”, która trwać będzie aż do końca wojny. Etapy tej podróży wyznaczane są przez następujące po sobie szantaże i denuncjacje, pobyty w niemieckich fabrykach i gospodarstwach rolnych, kolejne rozpoznania, ucieczki i zmiany personaliów. Właśnie z problemem tożsamości wiąże się wykorzystanie przez Fink narracji oscylującej między pierwszą i trzecią osobą liczby pojedynczej, a okazjonalnie sięgającej także po inne formy gramatyczne. Pierwszoosobowe *ja* organizuje wypowiedź bezimiennej narratorki-Żydówki, zaś jej aryjskie „wcielenia” wyróżnia forma trzeciej osoby i zmieniające się imię (Katarzyna, Joanna, Maria). Powieść ustanawia więc swoiste równanie: podmiotowość łączy z anonimowością, przedmiotowość z imiennością⁹. Nałożenie na opozycję *ja / ona* przeciwstawienia bezimienności i posiadania imienia sprawia, że alternacja form gramatycznych i towarzysząca jej labilność ról komunikacyjnych (nadawca / przedmiot wypowiedzi) zaczyna wskazywać na coś głębszego od zjawisk czysto językowych: na zachwianie tożsamości osób. Imiona bowiem, w odróżnieniu od zaimków, oznaczają ludzkie indywidua, a nie tylko role uczestników dyskursu¹⁰.

⁸ Ten problem ma w polskim piśmiennictwie ciekawą tradycję badawczą, której wiele zawdzięczam. Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyczny paradygmat form osobowych* [1976], w: *eadem*, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Kraków 2001. *Eadem*, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? (Semantyczne transpozycje form osobowych)* [1977], *ibidem*. M. Czermińska, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym* [1977], w: *eadem*, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000. J. Jarzębski, *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?*, w: *idem*, *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984. Zob. także E. Winiecka, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4.

⁹ O podmiotowości związanej z formami pierwszej i drugiej osoby oraz przedmiotowości osoby trzeciej pisał E. Benveniste. Zob. polemiczne przedstawienie jego poglądów w cytowanych pracach Okopień-Sławińskiej.

¹⁰ Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: *idem*, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 31.

Autorka posługuje się narracją kontrapunktową (termin Jerzego Jarzębskiego) w sposób oszczędny i celowy. Forma pierwszej osoby wyraźnie w tekście dominuje, zaś wymiana *ja* na *ona* jest zazwyczaj uzasadniona sytuacyjnie: widokiem własnego odbicia („kiedy przystaję przed lustrem na wystawie sklepu, wychodzi mi na spotkanie obca dziewczyna w kwiecistej chustce upiętej kunsztownie w modny turban”, s. 32)¹¹ lub innymi okolicznościami, zmuszającymi do uświadomienia sobie własnego wyglądu i zachowania (przesłuchanie, wejście w nowe środowisko, a w istocie każdy kontakt z kimś innym niż jedyna w pełni wtajemniczona – siostra). Napięcie między podmiotowym *ja* a przedmiotową formą trzeciej osoby podkreśla w tych wypadkach dystans do granej roli, panowanie nad nią – lub choćby próbę zapanowania. Uruchomieniu zewnętrznego oglądu samej siebie sprzyja także sytuacja wspomnienia, które w *Podróży* ukazane jest jako praca trudna, bolesna, o nieoczywistej wartości poznawczej. Obiektywizacja, będąca częścią wysiłku pamięci, przekształca „mnie” w „nią” i sprawia, że niekiedy także żydowska tożsamość bohaterki zostaje objęta formą trzeciej osoby. Jest to szczególnie wymowne w zakończeniu, opisującym pozornie szczęśliwe spotkanie z ojcem u kresu wojny. Użyta w tym fragmencie narracja trzecioosobowa sugeruje, że długotrwałe ukrywanie tożsamości prowadzi do zagrożenia jej rzeczywistą utratą.

Czasem obie motywacje wprowadzenia trzeciej osoby – aktorska i wspomnieniowa – nakładają się na siebie, a do zmiany form dochodzi na przestrzeni jednego zdania lub krótkiego fragmentu:

Jaka byłam tej nocy spędzonej ze szpiclem w przedziale drugiej klasy, oświetlonym mętnie słabą żarówką? Katarzyna w jej pierwszej większej roli zagraniej nieudolnie, po szkolnemu, bo według wszystkich powszechnie znanych i wiadomych przepisów: oburzenie, tupet, gburowatość. A wszystko na nic, wiedziałam, że wiedzą, że wiedzieli od pierwszej chwili (...) (s. 23–24).

Widzę (jak gdyby wczoraj) Marię idącą do Luizy Hess po wódkę dla piekarsza, człapie trepami, jeszcze nie skończyła doić, jest w stajennym fartuchu i w chustce stajennym zwyczajem zsuniętej na czoło, człapie do sąsiadów, którzy w piwnicy pędzą wódkę i jabłczane wino (s. 162).

Przyjmowane przez bohaterkę role niemal od początku, a ze wzrostem aktorskiej biegłości coraz częściej, wymykają się spod jej kontroli: „Jedziemy dobrowolnie – odrzekła Katarzyna dobitnie i nieco wyniośle (osza-

¹¹ Wszystkie cytaty według wydania: I. Fink, *Podróż*, Londyn 1990.

łałaś – krzyknęłam na nią w duchu – po co ten ton?)” (s. 40). W tym i podobnych fragmentach wprowadzenie mentorskiego *ty* i wewnętrzne zdialogizowanie wypowiedzi podkreśla autonomizację nieżydowskiego wcielenia. „Aryjka we mnie” nie jest już zwykłym przedmiotem kreacji, staje się partnerką, a chwilami przeciwniczką. „Ja” i „ona” udzielają sobie nawzajem instrukcji przetrwania, spierają się, walczą o dominację („Katarzyna mówiła do mnie – idiotko, ja do niej – nie mogłam inaczej”, s. 68). Udoskonalanie się aryjskiej osoby, coraz lepiej przystosowanej do wymogów otoczenia, wywołuje w bohaterce uczucia ambiwalentne. Z jednej strony jest ono pożądane, bo idealna maska minimalizuje ryzyko zdradzenia się z prawdziwą tożsamością, daje schronienie bezbronnemu „ja”. Z drugiej – stanowi dla niego zagrożenie, anektując obszary uważane dotąd za własne, przenikając do wnętrza i ingerując nawet w relacje z najbliższą osobą:

Maria jest inna [od poprzednich „wcielen” – M.W.]. Istnieje prawie że bez mojej kontroli, niekiedy nawet góruje nade mną (niekiedy!), na przykład wówczas, gdy będąc sam na sam z Barbarą [jedna z person siostry – M.W.] wtrącam nagle wiejskie zwroty, mówię nie własną, a przyswojoną na użytek osób trzecich mową lub gdy jadąc wozem w pole czuję w sobie błogi spokój i myślę, że mogłabym potem tak właśnie żyć: prosto i spokojnie, bez wszystkiego, co było mi dawniej do życia potrzebne (...).

Nie lubię Marii górującej niekiedy nade mną, choć przecież uparcie i konsekwentnie dążyłam, żeby nią zostać.

Coraz rzadziej mówimy „o ile..., o ile...”, coraz częściej pytamy, czy będziemy jeszcze kiedyś takie jak dawniej (s. 160–161).

Proces, który prowadzi do zachwiania identyfikacji, naruszenia podmiotowej autonomii i podkopania ciągłości egzystencji, zaczyna się niewinnie – wyborem nazwiska do fałszywych papierów¹². Musi ono być „dobre”, „aryjskie”, a zarazem nie wzbudzać podejrzeń i pasować do nosicielki. Ten pierwszy wybór pociąga za sobą następne: „Katarzyna Majewska – powiedziałam i natychmiast tę Katarzynę zobaczyłam. Miała jasne, gładkie włosy, świeżą cerę. Moje włosy były jasne, skręcone w gęste loki, moja twarz szara” (s. 13). Kolejne kroki to utrwalenie odpowiedniego wyglądu

¹² Ukazany w *Podróży* mechanizm konstruowania fikcyjnej osobowości i towarzyszące mu problemy psychologiczne zgodne są z wieloaspektową analizą przedstawioną przez Małgorzatę Melchior (*Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”. Analiza doświadczenia biograficznego*, Warszawa 2004).

na fotografii do kenkarty, dopracowanie szczegółów stroju, dobranie pasujących do roli drobiazgowych osobistych, wyćwiczenie mimiki, intonacji, ułożenie wiarygodnej biografii. Tak rodzi się „ona”. Niektóre składniki tej kreacji zostają starannie obmyślane, inne, np. cechy charakterologiczne, powstają samorzutnie: „Na mojej twarzy pojawia się niespodziewanie głupkowaty uśmiech. Katarzyna okazuje się nagle ograniczoną dziewczyną, choć wcale taką być nie miała” (s. 19). Część rekwizytów będzie można zmieniać zależnie od sytuacji, inne są nieodzowne, jak dokumenty – podstawa fikcyjnej tożsamości – po których utracie bohaterka czuje się naga (s. 26). Nie są jednak niezmiennie same osobowości, a możliwość ich konstruowania daje szczególną satysfakcję:

Zawołałam: Barbara, wstawaj, po raz pierwszy wołałam ją nowym, trzecim z kolei imieniem, od tej chwili była Barbarą, Jadwiga przestała istnieć. † Joanna przestała istnieć, na jej miejsce przyszła Maria. (Przybieramy i odrzucamy imiona, układamy i zmieniamy życiorysy, tworzymy nowe postacie i mamy w ich tworzeniu absolutną nad nimi władzę i swobodę, my prawdziwe, my podwójne.) (s. 152).

Obowiązek ciągłej samokontroli, obserwowania własnych reakcji – swoje uwewnętrznienie spojrzenia szmalcownika – oraz męcząca konieczność nieustannej gry sprawiają, że dla bohaterek szczególnie cenne stają się antrakty między kolejnymi wcieleniami, chwile, gdy nie trzeba niczego udawać:

Niech ten dzień, nie należący już do Jadwigi i Joanny, nie będzie jeszcze dniem Barbary i Marii. Niech będzie dniem bezimiennych, nie notowanych w żadnej kartotece, nie istniejących więc (s. 144).

Nieistnienie jako wartość, brak autentycznej tożsamości jako podstawa wolności i gwarancja przetrwania – te odwrócenia to tylko niektóre z ubocznych skutków przebywania po „aryjskiej stronie”. Ceną za ocalenie jest także zerwanie wszelkich więzi ze światem, z którego się pochodzi, gdyż w warunkach Zagłady wybór życia okazuje się wyborem obcości. Wraz z szansą na ucieczkę z getta pojawia się alienujące „inne spojrzenie” (s. 12), ogarniające dom wraz z jego otoczeniem, bliskich, których trzeba będzie opuścić, oraz samą bohaterkę, która musi przestać być sobą. Dokonuje się całkowite przewartościowanie obrazu rzeczywistości według zasady: swoje = złe, dobre = obce. Pod tę uniwersalną regułę podpada wygląd (kilkakrotnie pojawia się w powieści motyw „złej”, ży-

dowskiej urody)¹³, przestrzeń (uciekinierkom towarzyszy najpierw pragnienie oddalenia się od naznaczonego śmiercią rodzinnego miasteczka, później zaś obawa przed spotkaniem kogoś pochodzącego z ich stron), edukacja (trzeba ukrywać zamiłowanie do muzyki, znajomość języków obcych i nieprzyzwyczajenie do pracy fizycznej), relacje międzyludzkie. Stąd bierze się lęk przy zetknięciu z innymi ukrywającymi się Żydówkami – nazbyt łatwo rozpoznawalne podobieństwo jest zagrożeniem, wspólnota losu ciężarem:

Zosię (wówczas jeszcze bezimienną, anonimową) spotkałam po raz pierwszy w tymże drugim z kolei Sammellagrze, ściślej mówiąc nie spotkałam, a ujrzałam, bo nie zamieniłyśmy wtedy ani słowa, przeciwnie – jak oparzone odskończyłyśmy od siebie wzrokiem (s. 39–40).

Przedstawiony przez Fink paradoks ocalenia po „aryjskiej stronie” polega na tym, że jednostka może w takich warunkach przetrwać tylko za cenę zrzeczenia się imienia, twarzy, przeszłości, języka, tradycji, więzi z rodziną, a więc tych elementów, które do tej pory stanowiły wyznaczniki zarówno jej indywidualności, jak – przede wszystkim – przynależności do grupy. Żeby przeżyć jako człowiek, trzeba umrzeć jako Żyd, gdyż wierność takiej identyfikacji oznaczałaby śmierć wraz z tymi, którzy nie chcieli bądź nie mogli udawać. Tytułowa „podróż”, metafora okupionego rozpadem związków z ludźmi i światem wymykania się Zagładzie, jest w istocie krążeniem w miejscu (podkreśla to przestrzeń budowana na wzór labiryntu). Pierwsza utrata przynależności była zaledwie początkiem. Trzeba opuszczać kolejne wspólnoty, choćby najbardziej przygodne, przecinać „na czas” świeże więzi (s. 73), fałszując biografię, zdradzać pamięć o zamordowanych¹⁴. Je-

¹³ Sue Vice ciekawie pisze o ukazanym w *Podróży* połączeniu „pożądanych cech rasowych z płciowymi”: „Z powodu płci (*gender*) i szczególnych okoliczności – siostry są polskimi miejskimi Żydówkami podającymi się za nieżydowskie polskie lub niemieckie wieśniaczki – szczegóły ich wyglądu ważniejsze są nawet od akcentu, fałszywych biografii i aryjskich papierów. (...) Ideał, do którego bohaterka wraz z siostrą muszą dążyć, ujawnia skrzyżowanie kodów rasowych i związanych z płcią, jakie obowiązywały dorastające dziewczęta w czasie wojny. Jest to ideał chrześcijańskiej, aryjskiej kobiecości o wyróżniającej się urodzie (...)” (*The Holocaust „From Below”: Literary Child’s-Eye View*, w: *The Legacy of the Holocaust: Children and the Holocaust*, ed. Z. Mazur et al., Kraków 2002, s. 155–156).

¹⁴ „Może to jej syn ściągnął pierścień z palca mojej umierającej matki? Nonsens. Moja matka umarła, kiedy mnie rodziła, Leokadia Walkowska z domu Więcek, ojciec rozpił się po jej śmierci i ożenił z Waclawą Piekarską, ojciec pił, macocha biła, niedobre miałam dzieciństwo, niedobrą młodość, wołałam wyjechać na ciężkie roboty, ja, Maria Walkowska” (s. 153).

dy nie relacja z siostrą – choć nie jest wolna od napięć, bywa nieznośnym ciężarem, a przede wszystkim utrudnia bohaterce przetrwanie – ani razu nie zostaje w powieści podana w wątpliwość. Młodsza, słabsza i mniej odporna siostra o żydowskiej urodzie zastępuje jakby cały utracony świat.

Wobec coraz głębszego osamotnienia wartością staje się dla dziewcząt nawet chwilowy czy pozorny udział w jakimś „my” – Wigilia spędzona z wrogo nastawionymi polskimi robotnikami lub pobyt w celi o ścianach pokrytych nazwiskami innych więźniów: „Mówiliśmy sobie, że wszyscy ci, którzy zostawili po sobie pisemny ślad, to ludzie wywiezieni na roboty, uciekinierzy z pracy – jak my. Mówiliśmy sobie, że nasz przypadek nie jest wyjątkiem, wiedząc, że to nieprawda i podobieństwo pozorne” (s. 105). O zasadniczej różnicy własnego położenia w stosunku do „zwykłych” więźniów przypomina konieczność zatajenia prawdziwego imienia, nie pozwalająca zostawić „pisemnego śladu po sobie”. Również wszelkie inne próby pisania podejmowane przez bohaterkę – osobiste notatki, listy do bliskich, nawet do siostry – będą ułomne z powodu rozkładu podstawowych elementów sytuacji komunikacyjnej: nadawca musi maskować swoją tożsamość (także językową), adresaci w większości zginęli, zaś kontakt z żyjącymi grozi śmiercią; nawet trwałość komunikatu jest iluzją, gdyż zapisane słowa trzeba ukryć, a potem zniszczyć (s. 114, 159). Dotyczy to również autokomunikacji: pisemna obarczona jest wskazanymi ułomnościami, mówiona czy myślowa – przyjmuje postać rozmowy z nie-sobą, z „nią”.

Wyzucie z języka i odebranie możliwości komunikacji obejmuje w *Podróży* wszystkich Żydów, także tych, którzy pozostali w rodzinnym miasteczku. Poczta działa, funkcjonują techniczne środki łączności, ale skazani na nieistnienie mogą próbować porozumienia tylko pomiędzy słowami:

Wkrótce potem Jadwiga otrzymała małą paczkę nadaną w Z. Nazwisko nadawcy nie było nam znane, znana była natomiast zawartość paczki: granatowa, wąska sukienka należąca do ciotki Stefanii. Oprócz sukienki niczego w paczce nie było. Ciotka Stefania dawała w ten sposób sygnał: żyję, istnieję. Bo i jakimi słowami miała pisać? (s. 115).

Powracający w snach bohaterki wojenny lęk przed wyjawieniem imienia łączy się paradoksalnie z poczuciem niestabilności tego znaku tożsamościowego. „Imię Mariana”, które widnieje w liście informującym o śmierci narzeczonego na Majdanku (s. 168), ojciec wołający przy spotkaniu z córkami „ich imiona” (s. 169), wreszcie przemilczenie personaliów narratorki nawet przed czytelnikiem powieści – wszystko to wskazuje na rozluźnienie związku między imieniem a osobą. Rozluźnienie owo, podobnie jak sposób

gospodarowania formami gramatycznymi, sugeruje zanik identyczności z samą sobą i naruszenie ciągłości biografii, jest tekstowym śladem skazania na anonimowość i samotności wobec Zagłady. Zarazem jednak jako cena zapłacona za ocalenie stanowi pamiątkę po zwycięskiej walce o życie¹⁵.

O ile *Podróż* można określić jako powieść o bezpośrednich psychicznych kosztach uratowania się osoby dorosłej na „aryjskich papierach”, o tyle *Sublokatorka* Hanny Krall dokumentuje przede wszystkim późne, długotrwałe skutki dzieciństwa spędzonego w ukryciu oraz bolesny, niejednoznaczny proces reintegracji po wojennym urazie. Pęknięta konstrukcja tekstu z podmiotem rozbitym na niezależne figury funkcjonuje w utworze Krall jako ikoniczny znak wewnętrznej dekompozycji osoby ocalałej. Problematyczny autobiografizm tej powieści podkreśla jednocześnie przyśmiewanie o traumatycznych doświadczeniach i niemożliwość mówienia o nich w sposób całkowicie otwarty. W porządku całej twórczości autorki *Sublokatorka* zajmuje miejsce metatekstu, wyjaśniającego charakter pisarstwa, w którym dominuje gest oddania głosu innym, a zarazem pisanie o innych traktowane jest jako pisanie o sobie.

Gra tożsamością podmiotu narracyjnego nie ma w *Sublokatorce* prostego, fabularnego umotywowania, sięga też o wiele głębiej niż w *Podróży*. Opowiadanie „z perspektywy Aryjki”, w powieści Fink występujące epizodycznie i podkreślone dystansującą formą trzeciej osoby, u Krall obejmuje niemal całą narrację, stanowiąc podstawowy głos tekstu. Owa „Aryjka” nie jest też po prostu rolą żydowskiej bohaterki, lecz odrębną osobą – przynajmniej w takim stopniu, w jakim to możliwe w utworze jawnie operującym wariantowością postaci i układów fabularnych. Obie bohaterki mają bowiem niepełny status bytowy i zależą w swym istnieniu od działań podmiotu autorskiego, otwarcie gospodarującego w tekście i zarazem opisywanego przez główną narratorkę w trzeciej osobie jako „autorka niniejszej książki” (s. 10, 83)¹⁶, a więc również uprzedmiotowionego. Zwielokrotnienie i zapętlenie układu ról nadawczych prowadzi tu do wytworzenia konstelacji osobowej analogicznej do tej, z jaką mieliśmy do czynienia w bardziej tradycyjnej prozie Fink. Autorskiej narratorki *Podróży* odpowiada w powieści Krall „autorka”, autobiograficznej bohaterce, której wojenne

¹⁵ Ten wątek *Podróży* posiada niezwykle kontynuację biograficzną. Ida Fink wraz z siostrą nadal posługują się między sobą ostatnimi przybranymi w czasie wojny imionami. (Dziękuję Karolinie Famulskiej za udostępnienie zapisu niepublikowanej rozmowy z autorką.)

¹⁶ Wszystkie cytaty według wydania: H. Krall, *Sublokatorka*, Warszawa 1989.

losy były przedmiotem rekonstrukcji narratorki, czyli jej dawnemu „ja” – tytułowa Sublokatorka (nazywana też Martą), zaś jej fikcyjnym wojennym wcieleniom – „jasny wariant losu” Sublokatorki (s. 28), córka ludzi, którzy ukrywali żydowską dziewczynkę (nazywana czasem Marią).

O niezwykłości tego troistego układu w tekście Krall decyduje odsunięcie literackiego autoportretu od rzeczywistej autorki. Dokonuje się ono po pierwsze przez to, że zasadnicza dla powieściowego autobiografizmu relacja podobieństwa i sugerowanej tożsamości (fundowana tu przez podstawowe dane biograficzne, opis stosunków rodzinnych, szczegóły wyglądu zewnętrznego, a nawet stroju) opatrzona zostaje szeregiem zastrzeżeń zarówno w samym utworze, jak i w nielicznych jawnie autobiograficznych wypowiedziach autorki, które stanowią jego naturalny kontekst¹⁷. Po drugie, dystans do bohaterki tworzony jest przez sam sposób opowiadania – przez to właśnie, że jest ona bohaterką, a nie narratorką. Oddanie głosu tej, która nie jest mną, tej, którą chciałabym być, to odwrotność zabiegu zastosowanego przez Fink. Tam uprzedmiotowieniu podlegała nieautentyczna rola, tutaj obiektywizująca forma trzeciej osoby unieruchamia *alter ego* najbliższe autorce, a narracja zdominowana jest przez wykreowane, „lepsze”, nieżydowskie „ja” córki wojennych opiekunów. Wymownym znakiem owej dominacji jest oddanie własnego nazwiska owej „lokatorce” czy, ściślej, właścicielce narracji: „założmy na chwilę, że ja, narratorka, noszę nazwisko osoby będącej autorką niniejszej książki” (s. 10). Jak zauważa Iwona Mandziej, to rzekomo chwilowe założenie nie zostaje odwołane, „już do końca powieści ojciec narratorki będzie nosił nazwisko Krall”¹⁸.

¹⁷ Zob. np. wypowiedzi pisarki przytoczone, w: K. Janowska, W. Bereś, *Hanny Krall dowiadywanie się świata*, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 1996, nr 3. Jedynym znanym mi tekstem, w którym Hanny Krall otwarcie mówi o swoich korzeniach oraz wojennych i tuż powojennych losach, jest krótki artykuł *Gra o moje życie* („Polityka” 1968, nr 16, przedruk w antologii *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*, oprac. W. Bartoszewski i Z. Lewinówna, Kraków 1969). Zawiera on wyczerpujące wyliczenie osób, którym pisarka zawdzięcza życie, oraz opis mieszkań, w których ją ukrywano, a także otwockiego sierocińca dla żydowskich dzieci, w którym przebywała po wojnie. Ze względu na występowanie wielu motywów powracających w reportażowym i powieściowym dorobku autorki ten mało znany tekst można potraktować jako autobiograficzny klucz do jej całej twórczości, a w szczególności do *Sublokatorki*.

¹⁸ I. Mandziej, *Między reportażem a mikropowieścią: o „Sublokatorce” Hanny Krall*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3, s. 92. Podobne warunkowe oddanie imienia znajdujemy u Prousta: „powiadała: »Mój« albo: »Mój drogi«, po czym następowało moje imię, co w razie gdybym opowiadającemu dał imię autora tej książki, brzmiałoby: »Mój Marcel« albo »Drogi mój Marcel«” (M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5: *Uwięziona*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 76).

Zasadniczą cechą pisarstwa Hanny Krall rozpatrywanego w perspektywie osobistej wydaje się opór przed bezpośrednim opowiadaniem o sobie, przymus poszukiwania formy, artystycznego ujęcia, które pozwoliłyby zredukować bolesną intymność wyznania. Jedną z odmian często stosowanego przez nią chwytu oswojenia przez wyobcowanie polega na przypisaniu własnego przeżycia komu innemu – wskazywano, że liczne elementy biografii bohaterów reportaży Krall mają źródło w doświadczeniach samej autorki¹⁹. Druga polega na przyjęciu takiej perspektywy narracyjnej, która pozwoli mówić o sobie w sposób czysto przedmiotowy: „Nie chce mi się opowiadać o własnym smutku, a już na pewno nie w pierwszej osobie. Opowiadam o nim czasami, ale w trzeciej...”²⁰ Ten wariant odnajdujemy w powieściach. W *Oknach* wizerunek pisarki łatwo rozpoznać w drugoplanowej postaci dziennikarki tygodnika „Polityka”, która jest autorką skonfiskowanych przez cenzurę zbiorów reportaży społecznych *Szczęście Marianny Głaz* i *Katar sienny*, redakcyjną koleżanką bohaterki–narratorki (choć cechy autoportretu ma również sama narratorka). W *Sublokatorce* sobowtorem autorki jest przede wszystkim dziewczynka z za szafy i pieca, której nie wolno podchodzić do okna – pozbawiona imienia lokatorka podświadomości, która staje się przedmiotem bezceremonialnej wiwisekcji, prowadzonej przez elokwentną córkę właściciela szafy, pieca i okna. Jednak sobowtorem jest także owo „ja” idealne i pożądane, „świadomość szczęśliwa”²¹, która okazuje się zarazem świadomością zaborczą, przejmując kontrolę nad narracją.

Odebranie możliwości mówienia we własnym imieniu to językowy ekwiwalent sytuacji bycia nie u siebie, bycia zdany na pomoc czy łaskę innych, ograniczenia suwerenności i władzy stanowienia o sobie (choćby dla własnego ocalenia). W tym sensie los Sublokatorki odzwierciedla nie tylko położenie żydowskiego dziecka uratowanego od wojennej zagłady, ale chyba także kondycję Żyda w kraju nieżydowskim po Holokauście. Obraz tej sytuacji tworzy się w powieści poprzez kolejne kontrastowe zestawienia typowego – czy, jak chce Michael Steinlauf, stereotypowego²² – losu żydow-

¹⁹ Zob. W. Kot, *Hanna Krall*, Poznań 2000, s. 8–9.

²⁰ H. Krall, wypowiedź przytoczona, w: K. Janowska, W. Bereś, *op. cit.*, s. I.

²¹ T. Burek, *Zazdroszczę ci twojej jasności*, „Kultura Niezależna” 1986, nr 24–25, s. 93.

²² M.C. Steinlauf, [Rec. z:] *H. Krall, Sublokatorka. Paris 1985*, „Polin” vol. 2 (1987). Steinlauf, chyba jako jedyny spośród recenzentów, dostrzegł subtelną ironię, z jaką Krall prezentuje kolejne biograficzne warianty polskiej „jasności” i żydowskiej „czerni”.

skiego z losem polskim, a także z losem Żydów, którzy nie doświadczyli Zagłady. Wielości wariantów życiorysu majora Kralla, z których wszystkie są piękne i szlachetne, choć wszystkie kończą się śmiercią, przeciwstawiona jest jednowariantowość biografii ojca Sublokatorki, prowadząca do komory gazowej na Majdanku. Przedśmiertnym słowom majora, przekazanym przez podkomendnego, odpowiadają anonimowe wyżłobienia na suficie baraku, jedyny ślad pozostawiony przez zagazowanych. Ozdobnemu piecowi, symbolowi utraconej siedziby rodzinnej – piec w cudzym mieszkaniu, za którym Sublokatorka musiała się chować, gdy pojawiał się ktoś niewtajemniczony, lecz również piece krematoryjne i metaforyczny „piec ognisty”, w którym dokonano się całopalenie narodu (s. 112). Rodzinnym zjazdom i odwiedzinom na cmentarzu w rocznicę śmierci najbliższych czy na Zaduszki – wizyty w miejscu masowego mordu. Wyjątkowości relacji dziecka z matką – posiadanie dwóch matek: rodzonej, której wspomnienie naznaczone jest strasznym poczuciem winy, i okupacyjnej, której postać wywołuje wdzięczność pomieszana z upokorzeniem.

Nic dziwnego, że Sublokatorka czuje się pewnie tylko w przestrzeni śmierci, w swoim „jedynie prawdziwym świecie” (s. 26). Najdobitniej ukazuje to rozdział o odwiedzinach na Majdanku. Już podróż z Warszawy do Lublina jest wkraczaniem w rzeczywistość znaną, bliską, prawie domową:

Co do nas, to my jeździmy na Majdanek piątego maja, co rok. (...) Piątego z rana kładziemy trzy wiązanki na tylnym siedzeniu auta i ruszamy. Po drodze ona mówi różne rzeczy. Na przykład mówi: – O, Ryki, tu z prawej będzie kościół – i rzeczywiście jest kościół. – Za kościołem będzie droga – i jest droga. – Tą drogą jechałyśmy furmanką, matka i ja, a brat matki biegł za nami i krzyczał: – nie zostawiaj mnie tutaj, proszę cię. – Nie miał siły tak szybko biec i czepiał się furmanki rękami: – proszę cię, zabierz mnie stąd (s. 36).

Powtarzane co roku opowieści rodzinne to część rytuału obejmującego także wejście do „naszego baraku z tabliczką »41« i napisem »Bad und Desinfektion II«”, przeskoczenie barierki, złożenie kwiatów na podłodze każdej z trzech komór („nie wiemy, która (...) była jego”), wyjście przed barak, opatrzone komentarzem Sublokatorki: „Znów mi się udało”, i spożycie kanapek: „Kiedyś próbowałam oponować, ale ona mówi: – Jestem u siebie, chce mi się jeść, to jem – i otwiera torbę” (s. 37–39). Data śmierci ojca jest niepewna, miejsce, w którym córka czci jego pamięć – umowne, choć trudno byłoby wskazać właściwsze. Rozmowa o włosach, które przed zagazowaniem obcinano mordowanym i z których podobno robiono ciepłe skarpety dla załóg niemieckich łodzi podwodnych, uświadamia,

że szczątki ojca mogą być wszędzie: „A jeśli taka Łódź zatonie razem z marynarzami, którzy noszą skarpety z włosów? Włosy umrą wtedy po raz drugi, no nie?” (s. 38). Przebiegające według stałego scenariusza, zwyczajowe wizyty Sublokatorki to jakby próba ponownego uczłowieczenia śmierci, której odebrano jednorazowość i możliwość powiązania z określonymi punktami w czasie i przestrzeni, a więc to, co w naszych wyobrażeniach o kresie życia funkcjonuje jako oczywistość potwierdzana istnieniem miejsc „wiecznego spoczynku”. Próby tej nie ułatwia przekształcenie obozu zagłady w muzeum – z barierką odgradzającą publiczność od ekspozycji i przewodnikiem, który za naruszenie instytucjonalnego podziału przestrzeni „grozi kolegium” (s. 38). Nie ułatwia jej i to, że troista bohaterka *Sublokatorki* jest zarazem odwiedzającą, przewodniczką i eksponatem.

Biografie „sublokatorów” są zatem w ujęciu Krall zbudowane na wielostronnej deprivacji, obejmującej właściwie wszystko, co decyduje o ludzkim poczuciu zakorzenienia i integruje podmiotowość. Pozbawieni nazwiska, rodowodu, poczucia wspólnoty i materialnych nośników pamięci, takich jak fotografie czy groby bliskich, nie znajdują również oparcia w subiektywnej zdolności wspomnienia, gdyż tego, co przechowuje ich pamięć, woleliby nie znać zarówno oni sami, jak i inni. Dom, rodowód, indywidualność kształtująca się w interakcjach ze zbiorowością, pamięć pozwalająca panować nad czasem i nadająca spójność życiu człowieka – to kategorie fundamentalne dla pisarstwa intymnego. Widoczny w *Sublokatorce* rozpad formy autobiograficznej wydaje się koniecznym następstwem dokonującego się w wyniku doświadczeń Zagłady rozpadu tych „stałych” antropologicznych. Niewydolność normalnego języka, tradycyjnych pojęć i konwencjonalnych form opowieści wobec psychologicznych pozostałości Holokaustu widoczna jest w bezradności „humanistów” odwiedzających żydowski sierociniec (s. 72–74). Jeszcze pełniej uzmysławia ją historia jednego z dzieci:

pani wychowawczyni napszcza gorącej wody, z namydloną gąbką zwraca się ku Zosi i nie wierzy oczom: Zosia jest chłopcem. – Przecież ty jesteś chłopcem! – krzyczy, może i bezceremonialnie, ale kto w podobnej sytuacji zachowałby takt. Zosia w płacz, tłumaczą jej, dlaczego musiała być dziewczynką, z czego i tak wiele nie rozumie, i jak dobrze, mówią jej, że jesteś chłopcem, powinnaś się z tego cieszyć, POWINNAŚ, mówią, całkiem już bezsensownie, bo rzeczywiście, można się w takiej gramatyce zaplątać, na razie obcinają Zosi włosy, długie do ramion, przynoszą spodnie i przedstawiają nowego kolegę dzieciom. – Jak się nazywasz? – pyta ktoś i okazuje się, że w zamęcie postrzyżyn Zosia

utraciła dawne imię, a nie zyskała nowego. No nic, mówi wychowawczyni, potem wymyślimy coś. Parę godzin eks-Zosia spędza bez imienia, ale już przy obiedzie zostaje Jakubem (s. 129).

Zamiast autobiografii, rozumianej jako całościowa, ukierunkowana na poszukiwanie sensu refleksja nad własnym życiem, powieść Krall przynosi więc zapis procesu autoterapii, którego pierwszym etapem jest rozłożenie niespójnej osobowości na dające się opisać składowe – Zosię i Jakubka, część „jasną” i „ciemną”, Martę i Marię. Ta oczywista redukcja pociąga za sobą kolejną: przyznanie stronie „jasnej” statusu normy oraz przekształcenie „ciemnej” w medyczny, prawny i psychologiczny „przypadek”. Stąd już tylko krok do supozycji przymusowego leczenia, a nawet karania cierpiących (s. 109). Wprawdzie te pomysły pozostaną pomysłami, jednak pozornie równorzędna relacja między „Marią” a „Martą” jest przecież wyraźnie asymetryczna. Dominujące w końcowych partiach powieści „ty” oznaczające Sublokatorkę jest czymś innym od „ty”, z jakim narratorka zwraca się do adresata powieści, reżysera (w którym rozpoznajemy portret Krzysztofa Kieślowskiego). Zwrot do Sublokatorki nie sygnalizuje bowiem dialogu ani nawet polemiki, lecz perswazję i pouczenie. Autorytet przysługuje tu tylko jednej ze stron, druga ma się dostosować do podsuwanego wzorca, rezygnując z tego, co ją odróżnia. A odróżnia właśnie „czerń”, bagaż doświadczeń wyniesionych z za pieca i szafy. Kuracja przepisana Sublokatorce sprowadza się zatem do wyodrębnienia, a potem wygnania z jej psychiki „tej małej”. Ma na celu wyegzorcyzmowanie przeżyć najbardziej własnych, choć najboleśniejszych, i zastąpienie ich tym, co cudze. Powieść – literacki obraz tego procesu – przyjmuje postać narracji autodydaktycznej, w której autobiograf

przygląda się samemu sobie, buduje siebie drugiego. (...) Projektuje takiego, jaki mógłby być, jaki być powinien, ale go nigdy nie było – więc trzeba go stworzyć. Wypiera się takiego, jaki nie powinien w ogóle istnieć, jakiego trzeba się pozbyć – a więc trzeba go stworzyć, żeby móc oddzielić go od siebie, odciąć, zniszczyć²³.

Jeśli lekarstwem na potraumatyczne pęknięcie osobowości ma być zastąpienie jej osobowością fałszywą, a jedyna możliwa autoterapia polega na autodestrukcji, to znaczy, że choroba jest nieuleczalna. Chyba żeby spróbować drogi, o której Hanna Krall tylko w *Sublokatorce* napomyka: „Wolałabym, żebyś w pierwszej osobie...” (s. 115).

²³ M. Czermińska, *Bohater autobiograficzny jako sobowtór*, w: *Autobiografia i powieść...*, ed. cit., s. 64.

* * *

Pomimo wielu podobieństw na poziomie poetyki alternacja form narracyjnych ma w twórczości omawianych pisarek status z gruntu inny niż w prozie autorów o odmiennych doświadczeniach biograficznych. Wprowadzenie trzeciej osoby do *Dziennika* Gombrowicza wynikało z myślowej i językowej problematyczności autoprezentacji, pozwalało tę problematyczność ukazać i przynajmniej częściowo pokonać. W *Strefach* Kuśniewicza specjalne gospodarowanie formami osobowymi i punktami widzenia wiązało się z próbą ukazania współzależności między świadomością indywidualną a grupową. W *Górach nad czarnym morzem* Macha – z wyeksponowaniem problematyki autotematycznej i wynikającym z tego rozwarstwieniem mówiącego „ja”. W *Grze na zwłokę* Andermana oraz u wielu innych debiutantów lat siedemdziesiątych obrazowało zderzenie jednostkowej świadomości z wszechwładzą instytucji politycznych oraz konwencji językowych i społecznych²⁴. Większość przywołanych autorów wykorzystywała rozszczepienie tekstowego podmiotu i grę perspektyw narracyjnych do ukazania złożonych i dość abstrakcyjnych zagadnień filozoficznych, psychologicznych, socjolingwistycznych, teoretycznoliterackich. Jerzy Jarzębski, który łączy te utwory z nowoczesnym kryzysem reprezentacji, podmiotowości, zaufania do języka i instytucji, dostrzegł w nich próbę przełamania „trudnego dziedzictwa kartezjańskiego podziału na poznający podmiot i świat przedmiotów poznania”²⁵.

Fink i Krall dotykają w gruncie rzeczy podobnych zagadnień, czynią to jednak niejako przy okazji zmagania z problemami o wiele bardziej namacalnymi, osadzonymi w konkretności bliskiej, osobiście przeżytej historii. Poszukiwanie dla nich literackiego ekwiwalentu prowadzi do rezultatów, które przypominają mogą artystyczne eksperymenty, jednak nie mają nic wspólnego z zabawą formalną czy intelektualną grą, choćby najambitniejszą. Nawet spiętrzenie ról komunikacyjnych, hipotetyczność świata przedstawionego i wariantywność narracji w *Sublokatorce*, upodabniają ją do postawawangardowej prozy autotematycznej, posiadają czytelną i bardzo konkretną motywację jako literacki znak urazu psychicznego, o którym nie da się opowiedzieć, a który trzeba jakoś przedstawić. Ten element przymusu, często pojawiający się w narracjach o Holokauście, sprawia, że mamy w nich do czynienia ze swego rodzaju zaprzeczeniem wolności artystycz-

²⁴ Streszczam tu ustalenia zawarte w przywołanym artykule Jarzębskiego.

²⁵ J. Jarzębski, *op. cit.*, s. 409.

nej. Wybór tematu – który dla wielu autorów też nie jest wyborem, lecz koniecznością psychologiczną czy zobowiązaniem moralnym – pociąga za sobą poszukiwanie najodpowiedniejszych środków wyrazu, a niekiedy środki te po prostu narzuca. Tak właśnie dzieje się w *Podróży* i *Sublokatorce* z gramatyką „ja”. Rodzi się ona jako funkcja autobiograficznego tematu, pokazując, co może stać się z językiem, wypowiedzią i tożsamością, gdy kartezjański podział na podmiot i przedmiot został podważony nie na poziomie filozoficznych dyskusji, ale w świecie codziennego doświadczenia.