

BARTOSZ DĄBROWSKI

*Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Gdański*

## Zagłada, postmodernizm, kanon i literatura popularna

W znanym fragmencie *L'Écriture de l'histoire*, dotyczącym podwójnego charakteru „operacji historiograficznej”, Michel de Certeau zauważył, że każdy dyskurs, ustanawiając logikę własnej „kanonicznej” narracji, skupia się nie tylko na opowiadaniu i hierarchizowaniu wydzielonej przestrzeni, ale także na zabezpieczeniu i zasłanianiu miejsca, z którego mówi, organizując się niejako wokół martwego pola własnej wypartej ekonomii. Autor *Ekonomii piśmiennej* określił ten mechanizm mianem produkowania sekretu, wytwarzania uprzywilejowanych obszarów niejasności i semantycznej płynności, które tworzą wędrującą lukę, stabilizującą całe pole dyskursu i wchłaniającą w ten sposób ukrytą w nim nieciągłość<sup>1</sup>.

De Certeau szczególnie interesował status tego widmowego miejsca, które – jak pisał – przyjmowało postać anamorfotycznej blizny w obrębie dyskursu, tworząc zarazem obszar, którego oddziaływanie charakteryzowało się, jak sądził, zbliżoną modalnością do opóźnionego i odtworzonego działania traumatyzującego wydarzenia, podobną do freudowskiej *Nachträglichkeit*. W rozprawie *Le noir soleil du langage*, poświęconej „archeologicznej” perspektywie Michela Foucaulta, autor bezpośrednio połączył doświadczenie wspomnianego miejsca z zagrożoną pozycją podmiotu w porządku samej narracji, która ustanawia go i zachowuje, i której zakłócenie składa się na efekt ujawnienia oraz inscenizowania w obrębie wywodu takich figur, jak: traumatyczna nieobecność, niesamowitość (*Unheimlichkeit*) i niezrozumienie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. M. DE CERTEAU: *L'Écriture de l'histoire*. Paris 1975, cyt. za: L. GIARD: *Introduce: Michel de Certeau on Historiography*. In: *The Certeau Reader*. Ed. by G. WARD. Oxford 1999, s. 17–23.

<sup>2</sup> M. DE CERTEAU: *Le noir soleil du langage*. In: TENŻE: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris 2002. Korzystałem z angielskiego przekładu Barry'ego Smarta, zob. TENŻE: *The Black Sun of Language: Foucault*. In: *Michel Foucault. Critical Assessments*. Vol. 2. Ed. by B. SMART. London 1994, s. 246–259.

Rozważania de Certeau, dotyczące głównie zastrzeżeń historyków wobec kategorii fikcji, będącej dla niego – wedle znanej maksymy – „wypartym innym dyskursu historiograficznego”, dają się także odnieść do pytania o granice kanonu literatury Zagłady i do pytań o status takich form i gatunków, które w jej obszarze przynależą do pisarstwa postmodernistycznego i do literatury popularnej. Podejrzane formy i praktyki literackie tego pierwszego nurtu oraz „nieczyste” gatunki literatury użytkowej stanowią z reguły wypartą i przemilczaną *part maudite* dyskursu literaturoznawców, zwłaszcza gdy podejmują one opowieść o wydarzeniach historycznych naznaczonych traumą i mających przy tym ogromne znaczenie dla tożsamościowych narracji ukształtowanych w toku historii przez kolejne odmiany pamięci zbiorowej. Wyrażna rezerwa wobec tych dwóch rodzajów pisarstwa i typowych dla nich form, widoczna zwłaszcza wśród tradycyjnie zorientowanych historyków literatury, tłumaczy się nie tylko popularnością znanych też Berela Langa z eseju *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*<sup>3</sup>, traktujących o wyższości dyskursu historiograficznego nad figuratywnym, ale też – i być może przede wszystkim – z postawionym przez niego pytaniem o moralny status formy literackiej oraz z rozpowszechnioną wśród badaczy skłonnością do podejmowania moralistycznie zorientowanej lektury. Taka krytyczna wobec nadmiaru „tekstualności” postawa nierzadko pociąga za sobą gotowość do autorytarnego dekretowania o stosowności i niestosowności poszczególnych literackich tekstów, a interpretacja tekstu łączy się w tych przypadkach z osądzeniem fikcjonalności i egzorcyzmowaniem jej „niesamowitego” nadmiaru.

W interpretacyjnych działaniach zmierzających do krępowaniu „ekscesu” literackości i pacyfikowania jej przez etycznie zorientowany komentarz wspólnym mianownikiem historiografii i historycznoliterackiej krytyki zdaje się obawa przed zamazaniem dystrybucji w obrębie ekonomicznego podziału na prawdę i *simulacrum* oraz zrozumiała w kontekście nazistowskiego ludobójstwa niechęć do zarzucenia w literackiej prozie elementów historycznej referencjalności i odejścia od dyskursu prawdy. Nie bez powodu Berel Lang – podobnie jak Cynthia Ozick oraz wielu innych uczestników debaty – nawiązując w przywołanym już wcześniej eseju bezpośrednio do założycielskiego gestu Platona, wyznaczał w tej materii wyraźną linię demarkacyjną podziału, a jego obawy związane z domeną fikcji jako potencjalną rywalką historii, gotową naruszyć porządek prawdy, pociągają za sobą dystansującą rezerwę wobec dyskursu figuratywnego i moralny osąd jego ewentualnych ekscesów godny autora *Państwa*<sup>4</sup>. Z tego powodu debata nad „literaturą Holocaustu” jako „jedyną w swoim rodzaju odpowiedzią na unikalne zdarzenie”<sup>5</sup> (Alvin H. Rosenfeld) w szczególnie silny sposób uwikłana była w dys-

<sup>3</sup> B. LANG: *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> A.H. ROSENFELD: *The Problematics of Holocaust Literature*. In: *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Ed. by A.H. ROSENFELD, I. GREENBERG. Bloomington 1978, s. 11.

kusję dotyczącą kwestii ograniczeń gatunkowych, pytań o granice autonomii tekstu literackiego, a także problematyzowania takich zagadnień, jak: nadmiar wyobraźni w stosunku do historycznej treści, niereprezentatywność przedstawionych zdarzeń i powieściowych typów, problem ewentualnej wadliwości kodów pamięci czy podkreślania niebezpieczeństw czytelniczych zabiegów opartych na identyfikacji i empatii. Stały element tych dyskusji stanowiły zastrzeżenia wobec możliwości uruchomienia trybu satyrycznego w opisie Zagłady i wyłaniających się – zwłaszcza w kontekście prozy trzeciego pokolenia – pytań o możliwość rozpatrywania „literatury Holocaustu” w perspektywie zjawiska odsyłającego nie tylko do historycznego podłoża, ale też do archiwum kulturowo ukształtowanego systemu literackich znaków i zasobów pisarsko ustabilizowanych poetyk<sup>6</sup>. Bez wątplenia praktyki postmodernizmu wyostrzyły świadomość tych ostatnich kwestii i przyczyniły się do podniesienia temperatury debaty.

W wielu przypadkach głęboko uzasadniona nieufność do dzieł literackich, eksponujących świadomość wymienionych zagadnień, podobnie jak przywołane zastrzeżenia Langa i Cynthii Ozick w stosunku do niemałej liczby literackich tekstów – w tym również wobec powieści postmodernistycznych – w których, według komentatorów, dokonane zostało naruszenie czy też nadużycie reguł historycznej prawdy, nie odnosi się jednak moim zdaniem do faktycznych działań i rzeczywistych „strategicznych” celów literatury postmodernistycznej. W odczytaniach krytycznych wobec takich literackich prób, wskazujących na naruszenie zasad Holocaustowego *decorum*, zbyt często teksty wywodzące się z tej formacji – zawierające z założenia niemały potencjał subwersywny – zestawiane są bowiem z prozatorskimi utworami, które zasadniczo pretendują do „dyskursu prawdy” i które, w przeciwieństwie do prozy postmodernistycznej jawnie podkreślającej odejście od referencjalności, podtrzymują mimetyczne roszczenia prozy realistycznej bądź też udają lub ewentualnie naśladowują literaturę świadectwa (*testimony*), pozostając przy tym artefaktami pozbawionymi ironicznych znamion oraz sygnałów literackiej autozwrotności.

Zdaje się zresztą, że w kontekście opisanego zjawiska to właśnie niezrozumienie reguł i intencji postmodernistycznej autozwrotności, a także nieufność do praktyk dystansowania się wobec literackiej formy i ironicznego traktowania przez tę prozę dogmatu historiograficznej zgodności, wyrażone przez jej nasilone zainteresowanie kontradycyjnością, historią alternatywną i budowaniem światów możliwych, skutkuje wzmożoną niechęcią komentatorów do rozpatrywania tych dzieł jako części literackiego kanonu; postrzegane w takiej postaci odsłaniają one bowiem reguły jego literackich warunków możliwości.

W zrozumieniu tych zabiegów nie pomaga również fakt uznawania literackiego postmodernizmu za zjawisko zasadniczo ahistoryczne bądź też – co

---

<sup>6</sup> Zob. m.in. J.E. YOUNG: *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and Consequence of Interpretation*. Bloomington 1990.

najwyżej – zaabsorbowane kategorią posthistorii. Tym samym zastrzeżenia wobec technik postmodernistycznego powieściopisarstwa łączą się także z dość szeroko rozpowszechnionym przeświadczeniem, że w stosunku do poszczególnych pojawiających się w kontekście Zagłady form literackich tego nurtu, takich jak: powieść metahistoryczna (*metahistorical romance*), dokudrama (*docudrama*) i fikcja faktu (*fiction of fact*), można mówić tylko o przedstawianiu historii w kategoriach literackiego eksperymentu, znamionującego niestosowną w tym miejscu ironię, będącą zarazem objawem kulturowego wyczerpania i posthistorycznego znużenia<sup>7</sup>. Zrozumiałe obawy – również badaczy sympatyzujących z nurtem, takich jak Hayden White – przed możliwością przedstawienia ludobójstwa w formie komedii albo ludycznej farsy pociągają za sobą uzasadnioną podejrzliwość komentatorów w stosunku do tekstów operujących takimi kategoriami estetycznymi, jak ironia i zamierzony retoryczny brak powagi. Największy skandal kryje się bowiem w możliwości opowiedzenia o Shoah bez historycznej i etycznej ramy odniesienia, a co za tym idzie, w potencjalnym przekształceniu go w największy horror, czyli w literacką fikcję.

Zapewne nie bez powodu i być może też z tej samej przyczyny podobne literackie odniesienia do tematu Zagłady w gatunkach literatury popularnej wiążą się zwykle z często wyrażanym przez komentatorów przeświadczeniem o naruszeniu przez autorów tych dzieł granic stosowności i przekroczeniu przez nich etycznych zasad. Ich możliwa „ludyczna” lektura, a także ewentualne podporządkowanie tematu regułom literackiej konwencji może budzić głębokie obawy, podobnie jak immanentna „gatunkowa” skłonność tych tekstów do priorytetowego traktowania fabuły ponad historią. Również możliwość częściowego wykorzystania w obrębie tych gatunków elementów uprzywilejowanych kategorii kanonu, tj. świadectwa (*testimony*), narracji historiograficznej i strategii typowych dla późnomodernistycznej prozy opartej na doświadczeniu kryzysu przedstawienia, czy połowiczne sięgnięcie po formy, które w kontekście tego zjawiska Hayden White określił mianem „zdarzenia modernistycznego”, wydaje się dość problematycznym usprawiedliwieniem wykorzystania moralnie podejrzanej literackiej formy. W analizie tych literackich artefaktów na pierwszy plan wysuwa się z reguły ponure *memento machinae*, tj. monotonne przypominanie o uwikłaniu przedstawienia w przewidywalne reguły gatunkowych konwencji. Podobnie interpretacyjne znużenie „grą z konwencjami” – doświadczone jednak z zupełnie innej perspektywy – daje o sobie znać w wielu lekturach postmodernistycznego pisarstwa, eksponującego ironiczny dystans wobec formy i niemal nietzscheański nadmiar historycznej samowiedzy.

O ile zatem kanon literatury Zagłady ukształtowały pisarskie praktyki i modele literackich paktów, odnoszące się do kategorii świadectwa, dokumentu

---

<sup>7</sup> B. LANG: *Przedstawianie zła...* Zob. też H. WHITE: *Proza historyczna*. W: TENŻE: *Proza historyczna*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2010.

osobistego, dyskursu historiograficznego i technik charakterystycznych dla literatury modernizmu – skupionych w tym ostatnim przypadku na takich kategoriach jak: modernistyczna wzniosłość (*sublime*), milczenie, nieobecność i trauma – o tyle problem literackich strategii typowych dla postmodernizmu i literatury popularnej, zastosowanych do przedstawiania nazistowskiego ludobójstwa, uznawany był z reguły za niestosowny przejaw przekroczenia regulatywnych zasad „przedstawialności” lub „nieprzedstawialności” historii i nie mieścił się w polu tych dwóch tworzących kanon modeli.

Regulatywny charakter tych dychotomicznych ujęć był jednak także w nie-małym stopniu wynikiem pewnego uprzywilejowanego typu lektury, który – tak jak w przypadku Berela Langa – traktował relację odniesienia tekstu literackiego do historii lub do jej traumatycznego *punctum* w kategoriach pewnego rodzaju bezpośredniego izomorfizmu, obecnego również jako niezbędna rama czytelniczego odniesienia i który jako sposób odczytania preferował dość określone rozumienie tego, co historyczne, nawet jeżeli dotyczyło ono utworów tak odległych od standardowych konwencji przedstawień historii, jak literackie dzieła Aharona Appelfelda, Cynthii Ozick i Edmunda Jabesa<sup>8</sup>. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że we fragmencie omawianego eseju *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, będącym komentarzem do tych ostatnich ujęć, Lang mimochodem wychodził poza tradycyjne reguły mimetycznego reprezentowania wydarzenia historycznego, wskazując – bez omówienia konsekwencji wynikłych z tego faktu dla statusu samej formy literackiej – na genealogię takiego temporalnego modelu historyczności, będącą rezultatem przemyślenia psychoanalitycznych kategorii traumy i niesamowitego (*unheimlich*). Historia w takim ujęciu dana była w doświadczeniu i w reprezentacji w sposób podobny jak w eseju Freuda *Mojżesz i religia monoteistyczna* – nie jako linearna, uporządkowana i kumulatywna sekwencja zdarzeń, ale jako: nieobecna i rekonstruowana retroaktywnie przyczyna, „produkująca” przez cały czas traumatyczne efekty i niedające się przedstawić temporalne, tożsamościowe i afektywne następstwa, przekazywane przez zbiorowość z pokolenia na pokolenie.

Taki symptomalny i horyzontalnie „przestrzenny” model historyczności (zgodny z intuicjami Fredrica Jamesona i Briana McHale’a dotyczącymi spacyjalizacji historii w prozie postmodernistycznej) głęboko przekształca reguły przyczynowości. Charakteryzuje się kolistymi nawrotami wydarzeń, ich symultaniczną i parataktyczną równoczesnością, zamiłowaniem do posługiwania się mechanizmem narracyjnej pętli, a także – jak podkreślają na wyróżniony sposób Cathy Caruth, Dominick LaCapra i Hayden White – cechuje się kompulsywną skłonnością do odgrywania traumatycznej sceny: bezpośrednio nieobecnej, lecz danej w samym akcie uporczywego powtarzania lub zapośredniczonego oddziaływania.

---

<sup>8</sup> B. LANG: *Przedstawianie zła...*, s. 37.

Podobnie zdaniem Langa, historia nieobecna w niektórych utworach Appelfelda, Ozick i Jabesa na pierwszym planie z powodu braku bezpośrednich odniesień oraz przez strukturalną niekonieczność zaistnienia historycznej ramy odniesienia w akcie czytelniczej lektury pozostaje pomimo tego w pewien przyuczynowy sposób wplątana w fikcję jako siła sprawcza i motyw przewodni całego dzieła<sup>9</sup>. To właśnie w tym miejscu Lang zdaje się odsłaniać opisywane przez de Certeau sekretne miejsce własnej operacji historiograficznej, będące obszarem spotkania traumy, historii i fikcji w przestrzeni ich wzajemnych oddziaływań i nie zawsze świadomych negocjacji. Jego zdaniem, historyczna waga tematu musi się bowiem opierać własnej transformacji w fikcję, pomimo że pozostaje ona niemal całkowicie umieszczona w trybach narracyjnej modalności typowej dla dyskursu figuratywnego<sup>10</sup>.

Lang – co znaczące – problematyzował tym samym model radzenia sobie z historyczną traumą typową dla literatury postmodernistycznej. Zdaniem Amy Elias, autorki studium *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction* (najlepszej, jak chce Hayden White, monografii opisującej relacje łączące pisarstwo tego nurtu z dyskursem historiograficznym) postmodernistyczna formacja literacka od Thomasa Pynchona do Johna M. Coetzeego okazała się być może najbardziej „posttraumatyczną” (*posttraumatic*), „opętaną przez historię” i pochłoniętą przez próbę kartografowania jej sejsmicznego oddziaływania formacją literacką w historii Zachodu<sup>11</sup>.

Podobnie jak Linda Hutcheon w monografii *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988) Elias zwróciła uwagę na głębokie przekształcenie samego sposobu rozumienia historyczności przez postmodernistyczną prozę, zwłaszcza w odniesieniu do formy określanej przez obie badaczki mianem powieści metahistorycznej (*metahistorical romance*). Traumatogenne podłoże historii, rozumiane tu jako urazujące *punctum*, funkcjonuje bowiem nie tylko niczym moment zakłócenia i element zewnętrzny w stosunku do samego dyskursu, a zatem jako czynnik bezpośrednio nieobecny w obrębie samego porządku i wpływający z ukrycia na całą jego składnię poprzez przemieszczenie go w kierunku niedyskursywnej krawędzi, ale także jako siła oddziałująca za pośrednictwem kompulsywnego powtarzania samych form i konwencji, które mają chronić narracyjne działania przed bezpośrednim zderzeniem z traumatyczną nieobecnością sensu i znaczenia<sup>12</sup>. W takim „posttraumatycznym” opisie literackiego postmodernizmu „nieobecność historii” może być dana w formie ironii, parodii, zamiłowania do cytatu i pastiszu, a także poprzez zamierzony ironiczny efekt spiętrzenia nadmiaru form i klisz, tj. zabieg świadomy braku

<sup>9</sup> Tamże, s. 35.

<sup>10</sup> Tamże, s. 36–37.

<sup>11</sup> Zob. A. ELIAS: *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. New York 2001.

<sup>12</sup> Tamże, s. 46–101.



swojego historycznego odniesienia i konfrontujący się z niedostępnością ostatecznego i ustabilizowanego znaczenia.

Z tego między innymi powodu zdaniem Elias – jak również w opinii innych badaczy, na przykład Haydena White’a, Paula Crosthwaite’a i Keitha Bookera – postmodernistyczne dzieła, takie jak: V. (1963) lub *Tęcza grawitacji* (1973) Thomasa Pynchona, *Paragraf 22* Josepha Hellera (1961), *Człowiek z Wysokiego Zamku* (1962) Philipa K. Dicka i *Rzeźnia numer pięć* Kurta Vonneguta (1969), wywodzą się bezpośrednio z doświadczeń ludobójstwa oraz drugiej wojny światowej, a ich etyczna siła polega między innymi na subwersywnej demistyfikacji kulturowych i zbiorowych wyobrażeń na temat przeszłości<sup>13</sup>. W tej postaci ujęcia tego rodzaju zakładają ponadto zaistnienie dłuższego dystansu czasowego od chwili opisywanego zdarzenia, które jednak nadal nie zaprzestaje oddziaływać, a co za tym idzie, wiążą się ze strategiami charakterystycznymi dla pisarstwa drugiego, a zwłaszcza trzeciego pokolenia, które zostaje zderzone z nadmiarem kulturowego archiwum narracyjnych klisz i wyobrażeń o genocydzie w formie enigmatycznej interpelacji, przypominającej Benjaminowskie *Geltung ohne Bedeutung* (tj. zobowiązujące wezwanie pozbawione jednak określonego znaczenia).

Według Elias, historyczna wyobraźnia postmodernistyczna z założenia uwzględnia ślepą plamkę operacji historiograficznej, eksponując fikcjonalny oraz figuratywny charakter samego przedstawienia, i odsłania mechanizm fikcjonalizacji w samym sercu tego, co autorka opisuje jako zachodni „mit historii”, wynikający z Diltheyowskiego przeświadczenia o historii jako jedynym po „śmierci Boga” *residuum* sensu i znaczenia<sup>14</sup>. W przeciwieństwie do ikonoklastycznych technik modernizmu, zorientowanych na mimetyczne odwzorowywanie „utrąty zdarzenia”, nastawionych na dalsze poszukiwanie sensu nawet za cenę permanentnego inscenizowania kryzysu własnego przedstawienia, pisarstwo postmodernistyczne wraz z towarzyszącą mu „postmetafizyczną” historiografią w krytyczny sposób przemierza obszar tego, co autorka określa za Haydenem White’em, Frankiem Ankersmitem oraz Jean-Lukiem Nancy „terytorium wzniosłości”, i konfrontuje się bezpośrednio z posttraumatyczną nieobecnością historycznego znaczenia za pośrednictwem ironicznego i hiper-mnezycznego powtarzania form. Ta reakcja na wzniosłość (*sublime*) lub, jak kto woli, Realne (*réel*) z samej istoty przegapionej i niedającej się usymbolizować do końca traumatycznej historii, której nie można przedstawić, lecz którą można lub nawet trzeba powtórzyć, przywodzi w tym miejscu na myśl reguły opisanego

<sup>13</sup> Zob. m.in.: T. CROSTHWAITE: *Trauma, Postmodernism and Aftermath of World War II*. London 2009; K. BOOKER: *Monsters, Mushrooms Clouds, and the Cold War. American Science Fiction and the Roots of Postmodernism 1946–1964*. New York 2001.

<sup>14</sup> Zob. podobne ustalenia Michela Foucault w drugim tomie *Słów i rzeczy*. Zob. M. FOUCAULT: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. [T.] 2. Przeł. T. KOMENDANT, A. TARKIEWICZ, T. SWOBODA. Gdańsk 2005.

przez Hala Fostera i Marka Rothberga realizmu posttraumatycznego<sup>15</sup>. W przeciwieństwie jednak do modernistycznego sposobu radzenia sobie z historyczną traumą, powtarzanie znaczeń i obrazów ma zasłonić Realne, choć faktycznie wystawia nas na jego oddziaływanie w formie fabulacyjnego nadmiaru tropów, wątków, opowieści i tekstualnych odniesień.

Z tego powodu Elias wskazuje na charakterystyczne dla tego typu literatury odwrócenie dotychczasowych relacji łączących historię i powieść, kładąc nacisk na obecny w niej element kontrfaktyczności, fabulacji, dygresyjności i zmyślenia (*Dichtung*), osiągany często kosztem wierności historiograficznej prawdzie (*Wahrheit*), jako na sposób radzenia sobie z „brzemieniem historii”. Zamiłowanie do historii alternatywnej oraz świadome naznaczanie narracji ostentacyjnymi odstępstwami od historycznych faktów nie wiążą się jednak zdaniem autorki z zakwestionowaniem „tego, jak było w istocie” i nie wynikają z zanegowania historii jako takiej, lecz stanowią raczej próbę przekształcenia dotychczasowych społecznych ram rozumienia danego wydarzenia i zdemistyfikowania jego spetryfikowanych kulturowych wyobrażeń, a co za tym idzie – zmierzają do odzyskania tego, co historyczne (i traumatycznie nieuchwytnie), za pomocą jego defamiliaryzacji.

Elias zaprzecza tym samym Jamesonowskiemu rozumieniu postmodernizmu jako ekstatycznej, powierzchownej produkcji znaków i obrazów, bliskiej doświadczeniu pourazowej psychozy, i dostrzega w nim energię krytyczną oraz subwersywną, a także łączy jego wysiłki z „posttraumatyczną” próbą sprostania sile historycznego urazowania<sup>16</sup>. Przy czym – jak kontynuuje – motywacji dla tego rodzaju krytycznej i demistyfikacyjnej strategii nie należy upatrywać w pragnieniu zanurzenia się w ludycznej *Lust zu fabulieren*, bliskiej powierzchownemu rozumieniu postmodernizmu (*streets postmodernism*), ale raczej w obsesyjnych i kompulsywnych usiłowaniach udzielenia stosownej literacko odpowiedzi na tektoniczny napór „innej sceny”, nieosiągalnej traumy, komenderującej z drugiego planu zakłóconą składnią historiograficznej narracji, podporządkowanej logice wypartego i przemilczanego doświadczenia, które jednak – jako wydarzenie oparte na niedającym się przyswoić traumatycznym nadmiarze – domaga się wypowiedzenia i nieustannej reartykulacji.

Postmodernizm – jak zauważa Linda Hutcheon – wykonuje tym samym podwójny ruch. Przywołuje historyczny kontekst jako czynnik znaczący, a nawet determinujący, ale czyniąc to, problematyzuje dotychczasowe pojęcie historycznej wiedzy. Wynikiem takiego działania nie jest przy tym wyłącznie – jakby tego chciał Jameson – oznajmienie, że nie ma jednego, esencjalistycznego i transcendentnego pojęcia prawdziwej historyczności, podszyte nostalgiczną skłonnością

<sup>15</sup> Zob. H. FOSTER: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2012; M. ROTHBERG: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis 2000.

<sup>16</sup> A. ELIAS: *Sublime Desire...*, s. xvii–xviii.



do przywoływania takiego stanu, lecz efekt wprost odwrotny – postmodernistyczny historycyzm pozostaje zupełnie pozbawiony postmetafizycznej nostalgii i umyślnie odseparowany od tęsknoty za utraconą, antykwaryczną świetnością w krytycznym dialogu z kontekstami, formami i wartościami przeszłości<sup>17</sup>.

W perspektywie spostrzeżeń Hutcheon i Elias przypisywana często literackiemu postmodernizmowi tendencja do świadomego obniżania artystycznego rejestru, związana z jego rzekomo ludycznymi usiłowaniami oraz kwestionowaniem podziału na kulturę wysoką i masową, a także łącząca się z wykorzystaniem przez postmodernistyczne pisarstwo gatunkowych form literatury popularnej, może stanowić część tego samego demistyfikującego posunięcia, w którym literackie przedstawienie jednocześnie z jednej strony posługuje się elementami kultury masowej jako środkiem porozumienia i komunikacji z czytelnikami, z drugiej – pozwala jednak również przeprowadzić za pomocą ich ironicznego użycia krytyczną rewizję i dekonstrukcję spetryfikowanych historycznych narracji. To właśnie za pośrednictwem takiego ryzykownego „użycia”, bliskiego Agambenowskiej kategorii profanacji, w której historia obwarowana regułami hieratycznego *sacratio* może stać się na powrót udziałem codziennego, „ludzkiego” doświadczenia, literatura ponownie odpowiada na wezwanie traumy, mierząc się z urazującym oddziaływaniem jej śladów w zbiorowej nieświadomości – przy czym taka psychospołeczna rewolta może (lecz nie musi) posiadać terapeutyczną właściwość charakterystyczną dla psychoanalitycznego mechanizmu przepracowania.

Warto w tym przypadku zwrócić także uwagę na fakt, że usytuowanie w takiej optyce literackich artefaktów sugeruje i zakłada pewien tryb ich lektury, rozpięty pomiędzy doświadczeniem tekstu jako nasyconego afektami symptomu z jednej strony, a z drugiej – jego lektury jako uruchamiającej władzę krytyczne ironicznej alegorii. Tak potencjalnie „zaprogramowana” lektura nie wyklucza jednak, a być może nawet prowokująco ewokuje, jeszcze jedną ewentualność – najbardziej rewoltującą w tym miejscu w kontekście literatury podejmującej temat nazistowskiego ludobójstwa – tj. możliwość pojawienia się takiej czytelniczej trajektorii, która będzie przywoływała sytuację odbioru typową dla rozrywki i ludycznej gry.

Problem z tak skonstruowanym przenikaniem się różnorodnych trybów lektury jako immanentną częścią postmodernistycznego tekstu dostrzec można między innymi w takich powieściach, jak *Spisek przeciwko Ameryce* i *Cień pisarza* Philipa Rotha, czy w polskich realizacjach zbliżonych pisarskich praktyk w *Fabryce muchołapek* (2008) Andrzeja Barta i *Nocy żywych Żydów* Igora Ostachowicza (2012). W znacznie większej mierze działania takie – świadomie i z założenia nastawione na uobecnianie różnych, często wykluczających się

---

<sup>17</sup> Zob. L. HUTCHEON: *Historizing the Postmodern: The Problematizing of History*. In: TAŻ: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York–London 2003, s. 89.

trybów lektury – stanowią jednak również symptomy psychoanalitycznego „opracowywania” historycznego ciężaru traumatycznych miejsc i doświadczeń.

W tym kontekście – psychoanalitycznych odczytań tekstu literackiego, traktujących dzieło także jako obszar psychospołecznych mechanizmów wyparcia i bolesnego negocjowania form pamięci zbiorowej – pytanie o wystąpienia podobnych zjawisk i sposobów przepracowywania historycznej traumy w literaturze popularnej wydaje się na pierwszy rzut oka ryzykowne i niewłaściwe. Taki jednak proces mierzenia się z przeszłością bez wątpienia zachodził (i nadal zachodzi) również w gatunkach zgoła tak niestosownych dla tematu Zagłady, jak literatura kryminalna i sensacyjna, i jako taki miał ścisły związek ze zbiorowymi przemianami obrazu historycznej przeszłości. Nasilenie i umasowienie tego tematu w literaturze popularnej oraz w kinie przełomu lat 60. i 70. (między innymi w takich powieściach, jak: *Człowiek z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka (1963), *Ultimate Solution* Erica Nordena (1973), *Akta Odessy* Frederica Forsythe’a (1972)), związane było głównie z zakłóceniem zbiorowych mechanizmów wyparcia i stopniowym kruszeniem się form dotychczasowej amnezji, zjawiskami wywołanymi procesami nazistów – zwłaszcza Adolfa Eichmanna. Bardzo szybko to społeczne wydarzenie doczekało się też postmodernistycznego opracowania i „pastiszowania”, które ironicznie kontrapunktowało i krytycznie prześwietlało je w perspektywie mechanizmów uwikłania w złożony proces przyswajania, wyparcia i przepracowania<sup>18</sup>.

## Zagłada i powieść kryminalna

Badanie polskiego kryminału pod kątem podobnego oddziaływania historycznej przeszłości i przekształcania jej dotychczasowych obrazów w kontekście poszerzania się zbiorowej wiedzy o Holokauście, a także stopniowego konfrontowania się z tematyką polskiego antysemityzmu, odsłania działanie podobnych, złożonych mechanizmów. Literatura popularna staje się w ten sposób miejscem wytwarzania „przeszłości praktycznej” (Michael Oakeshott), naznaczonej kompulsywnymi próbami negocjowania z wypartą przeszłością i zabiegami zmierzającymi do narracyjnego ustabilizowania jej znaczeń. Takie działania, polegające na fabularyzacji „historycznej wzniosłości” i powstrzymaniu tego, co traumatyczne w sieci symbolicznych praktyk, obarczone są z zasady – w przeciwieństwie do postmodernistycznej powieści metahistorycznej – bezpieczną

---

<sup>18</sup> Przykładem takiego postmodernistycznego potraktowania motywu, połączonego z refleksją nad genealogią Shoah w kontekście europejskich praktyk kolonializmu i zagłady ludu Herero, może być postać Kurta Mondaugena z powieści *V. i Tęcza grawitacji* Thomasa Pynchona.

połowicznością i kompromisowością, mającą również swoje źródło w regułach gatunku, ale nie unikają też konfrontowania się z jej traumatogennym podłożem. „Polityczna nieświadomość” (określenie Fredrica Jamesona) polskich kryminałów Zygmunta Miłoszewskiego, Marcina Wrońskiego i Tomasza Białkowskiego – żeby wymienić tylko najbardziej reprezentatywne przykłady – odsłania tym samym intrygujący węzeł sprzecznych afektów, symptomów, fantazmatów i dążeń, związanych z próbami poradzenia sobie z postmemorialnie zapośredniczonym doświadczeniem Zagłady. Równolegle jednak najbardziej uderzającą cechą twórczości wymienionych autorów – skłonnością, która zbliża niekiedy ich powieści do kategorii *metahistorical romance* – jest świadome i szerokie wykorzystywanie najnowszych badań historycznych oraz ustaleń współczesnej historiografii<sup>19</sup>. Narracje Miłoszewskiego i retrokryminały Wrońskiego przywołują solidnie udokumentowany historyczny *background*, oparty na badaniach, który nie jest jednak pozbawiony znaczących i wielomównych odstępstw oraz koncesji będących śladami oporu i zmagania z siłami zbiorowego wyparcia. Z tego powodu w narracjach tych „historia” splata się z rytuałami pamięci, a elementy konwencji – zwłaszcza kryminalnych powieści *hard-boiled* i *noir* – służą jako tarcza pozwalająca przyjąć uderzenie traumatycznego *punctum* przeszłości niczym Lacanowski ekran (*screen*), stanowiąc zarazem obszar jego urazującego przywołania i pojawienia się w całej mrocznej i niepokojącej krasie.

Przykładem najbardziej świadomym takiego symptomalnego charakteru oddziaływania przeszłości oraz psychospołecznych następstw wojny, Holokaustu i antysemityzmu pozostaje narracja zawarta w *Ziarnie prawdy* (2011). Traumatyczna przeszłość w powieści Miłoszewskiego trwa bowiem nadal w formie urazających śladów i zdarzeń głównie na planie fantazmatycznego uwikłania protagonisty i powieściowych postaci w antysemickie stereotypy, pogromowe skojarzenia i mroczne oddziaływanie „legend o krwi”. Seria brutalnych zbrodni, zainscenizowanych we współczesnym Sandomierzu jako odwzorowanie przedstawień mordu rytualnego ze znanego obrazu Karola de Prevot, wywołuje niezwykle poruszenie zbiorowej nieświadomości, budząc naraz niemal wszystkie mechanizmy i ewentualne scenariusze – wyparcia, utożsamienia i krytyki. W tym afektywnym splocie, przypominającym typowy dla powieści *noir* stan fantazmatycznego oszołomienia i *vertigo*, w którym znoszą się sprzeczne punkty widzenia, poszukiwanie prawdy okazuje się dla bohatera, będącego swego rodzaju Jamesonowską narodową alegorią (*national allegory*), także próbą przepracowywania zbiorowych wyobrażeń i przeprowadzania trudnej autowiwisekcji. Szacki, powieściowy prokurator prowadzący śledztwo, odnajduje się nagle w samym sercu zagęszczonej przestrzeni antysemickich, zbiorowych fantazmatów, „pozycjonowany” przez ich grawitacyjne oddziaływania, które deformują trajektorię jego poszukiwań.

<sup>19</sup> Pisarze wymieniają je z reguły w odautorskich komentarzach, przywołując m.in. badania Joanny Tokarskiej-Bakir, Roberta Kuwałka, Marcina Zaremby i wielu innych.

Odsiewanie „ziarna prawdy” od społecznych fantazmatów i wyobrażeń na temat przeszłości ma w powieści złożoną strukturę palimpsestu, w którym każde wydarzenie oznaczone pozostaje zmiennym znaczeniem. Odegranie (*acting out*) sceny rytualnego mordu stanowi bowiem tylko rodzaj kamuflażu i zasłony dymnej dla kolejnego znaczenia, tj. precyzyjnie zaplanowanego powtórzenia okoliczności antysemickiej zbrodni z tużpowojennej przeszłości Sandomierza. Zbrodni, która po kilkudziesięciu latach powraca jako rodzaj krwawej zemsty dokonanej przez ocalone z tego mordu żydowskie dziecko na dzieciach i potomkach jego sprawców. Ostatecznie jednak także ta „postmemorialna zbrodnia”, w której trauma i zabójstwo zgodnie z logiką *Nachträglichkeit* ulegają powtórzeniu, a przez to odsyłają do jego źródła, okazuje się kolejnym pozorem i następną warstwą kamuflażu oraz medium fantazmatycznej manipulacji. W każdej z tych znaczeniowych zmian Miłoszewski ryzykownie testuje antysemickie klisze – ich obecność za każdym razem blokuje dostęp do tego, co założone zostaje na kolejnych etapach śledztwa jako „prawda”; to opalizowanie zdarzenia umieszczonego w fantazmatycznej obwódce zwodzi na manowce i dezorientuje prokuratora, gdy kieruje on dociekania kolejno na „trop żydowskich sprawców”, następnie na kogoś, kto pragnie przekierować uwagę na antysemickiego biznesmena, i wreszcie zwodzi – gdy ze względu na możliwość posądzenia o antysemityzm prokurator stara się nie brać pod uwagę „żydowskiego” podejrzanego – ten ostatni trop, wkrótce potwierdzony i uprawdopodobniony „postmemorialnym” charakterem „odziedziczonej zbrodni”, zostaje jednak ostatecznie zdemaskowany jako kolejna fantazmatyczna manipulacja mordercy, który świetnie zwodzi śledczego, zręcznie posługując się właśnie zbiorowymi wyobrażeniami na temat historii.

To nietypowe rozgrywanie motywu zbrodni pomiędzy „pamięcią genetyczną”, będącą bardzo ważnym i wielokrotnie wzmiankowanym tematem powieści, a „pozorem” i wyobrażeniem przyszłości (*simulacrum*) nadaje powieści Miłoszewskiego osobliwy charakter tekstu łączącego w sobie moment oddziaływania traumy, element krytyki społecznej i postmodernistycznej nieufności do społecznych obrazów „historii” przy jednoczesnym uznaniu ciężaru jej determinującego wpływu. Przeplataniu tych kodów odpowiada konstrukcja bohatera, wzorowana na kryminałach typu *hard boiled*, w których typowa dla protagonisty obsesja sprawiedliwości (tj. poszukiwanie przez detektywa prawdy), jego cynizm (związany z równoczesnym odrzuceniem społecznego „dyskursu prawdy”) oraz trauma (czyli spotkanie z jej urazującym *punctum*) składają się na trzy cechy typowe dla *tough men*.

Stosunek narratora do historycznego symptomu to z tego powodu wyjątkowo złożona i powikłana relacja. Pojawia się ona w trzech najbardziej „dyskursywnych” fragmentach powieści. W rozmowie z lokalnym biznesmenem, który reprezentuje typ cynicznego, „nowoczesnego antysemityzmu”, sięgającego po uzasadnienia ekonomiczne i kulturowe, także w odniesieniu do historycznego podłoża stosunków polsko-żydowskich, Miłoszewski ambiwalentnie pozwala

wybrzmieć antysemitycznym stereotypom i jednocześnie usytuować je w przestrzeni dystansu oraz skrywanej przez prokuratora odrazy. Praktyki narracyjnego dystansowania, wykorzystujące karykaturę, rezerwę i ironię, znacznie silniej zdają się jednak zaznaczać w trakcie rozmowy Szackiego z redaktorem wpływowej warszawskiej gazety, której „nie jest wszystko jedno”. Prokurator z jednej strony traktuje jego moralistyczny i etyczny wywód jako społeczną grę pozorów oraz obnaża element misjonarskiego poczucia wyższości w sposób dość typowy dla „plebejskiego” i niechętnego elitom rodowodu powieści *hard boiled* – z drugiej strony ryzykownie sytuuje dyskurs pojedwabieński jako część społecznych rytuałów deklaratywnego oczyszczenia. Najbardziej nietypowy i powikłany charakter ma rozmowa prokuratora z lubelskim rabinem, która wyraźnie przywołuje znaną scenę z *Matki Joanny od Aniołów* – obydwie wcześniejsze narracje ulegają w tym miejscu zmieszaniu i sproblematyzowaniu w narracyjnej inscenizacji historycznej nieoczywistości. To właśnie w tej najbardziej ocierającej się o niestosowność i dyskursywnie „pokiereszowanej” scenie, niebezpiecznie bliskiej przez wymieszanie argumentów pojęciowej *potpourri*, najsilniej daje o sobie znać trudna do okiełznania historyczna wzniosłość (*sublime*) w jej zetknięciu z mechanizmami społecznego przyswajania przeszłości. To ona prowadzi także do nasilniejszego stanu dezorientacji prokuratora, bliskiej *vertigo*.

Miłoszewski inscenizuje jednak również kilkakrotnie moment bezpośredniego spotkania z historyczną traumą, tj. konfrontuje czytelników z bezpośrednimi scenami i wspomnieniami z czasu Zagłady, za każdym razem jednak prowadząc je do formy wyizolowanych fragmentów o rozmazanych konturach. Obrazy te pozostają niekomunikowalną własnością dwóch postaci pogrążonych w samotnej medytacji, a zatem sytuują się poza społeczną cyrkulacją dyskursu. Zagłada powraca we wspomnieniach starszej kobiety, która rozpamiętuje w milczeniu scenę masakry sandomierskich Żydów (a sama scena zostaje wywołana antysemitką uwagą odwiedzającego ją wnuka – skinheada). Także w trakcie rozmyślań prokuratora Szackiego, który nocą przejeżdża przez Anopol, zjawiają się widmowe obrazy z dawnego żydowskiego sztetl, usytuowane w kontekście rozważań o polskiej ziemi zbeszczeszczonej przez Zagładę oraz skażonej przez jej zbiorowe wyparcie i zapomnienie.

W zdecydowanie większej mierze traumatogenne podłoże historii zostaje w *Ziarnie prawdy* zakodowane w miejskiej przestrzeni Sandomierza jako seria osobliwych „kryptomimetycznych” efektów. Powieść Miłoszewskiego ma z tego powodu ważną cechę charakterystyczną dla postmodernistycznego pisarstwa, które dokonuje Jamesonowskiej „spacjalizacji historii”, przekształcając ją w specyficzne doświadczenie miejsca. To „topikalne doświadczenie” przestrzeni i „twarde promieniowanie” miejsc przywołuje stałą obecność przeszłości, daną jednak nie jako określony sens, ale – jak chce Eelco Runia – jako coś, co będąc obecne, nie posiada znaczenia i wyraża się w figurze metonimii, tj. w takim temporalnym splocie ciągłości i nieciągłości, teraźniejszości i przeszłości, obecności

i nieobecności, w którym trauma – często wbrew świadomości autora – „podróżuje na gapę nie jako legalny pasażer, ale jako pasażer na gapę”<sup>20</sup>.

Historyczna wzniosłość (*sublime*) zostaje usytuowana gdzieś w połowie drogi pomiędzy noszącą znamiona retro nostalgii i niesamowitością (*unheimlich*). Nie bez przyczyny Sandomierz jako synonim polskiego prowincjonalnego miasta – spopularyzowany i utrwalony zresztą w idyllicznej formie przez znany telewizyjny serial – zostaje przez Miłoszewskiego przekształcony w przestrzeń rodem z gotyckiej powieści *noir*: z podziemnym kretowiskiem piwnic, opuszczonymi ruderami i pożydowskimi obiektami kultu, zamienionymi w miejskie budynki publiczne. Taki „kryptomimetyczny” efekt podminowania przestrzeni przez nieprzepracowaną przeszłość otwiera i zamyka *Ziarno prawdy*. W inicjalnej scenie powieści, rozgrywającej się w archiwum usytuowanym w podziemiach sandomierskiej synagogi, w przestrzeni nawiedzanej przez archiwalną gorączkę (*mal d’archive*) poszukiwania prawdy i genealogii, archiwariusz Myszyński, otoczony przez zmarłych, starając się „zrekonstruować przeszłość”, co rusz napotyka żydowskie widma przeszłości, będące odpryskami traumy. Historia w prozie Miłoszewskiego jest zawsze historią powrotu zmarłych i przez to zbliża się do symptomalnego modelu opisanego przez de Certeau w *La Possession de Loudun*, tj. historii nawiedzeń i „pompejańskich zmartwychwstań” obrazów z przeszłości<sup>21</sup>.

### Bibliografia

- BOOKER K.: *Monsters, Mushrooms Clouds, and the Cold War. American Science Fiction and the Roots of Postmodernism 1946–1964*. New York 2001.
- CERTEAU M. DE: *L’Écriture de l’histoire*. Paris 1975.
- CERTEAU M. DE: *Opętanie w Loudun*. Przeł. K. PRZYŁUSKA-URBANOWICZ. Warszawa 2014.
- CERTEAU M. DE: *The Black Sun of Language: Foucault*. In: *Michel Foucault. Critical Assessments*. Vol. 2. Ed. by B. SMART. London 1994, s. 246–259.
- CROSTHWAITE T.: *Trauma, Postmodernism and Aftermath of World War II*. London 2009.
- ELIAS A.: *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. New York 2001.
- FOSTER H.: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2012.
- FOUCAULT M.: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. [T.] 2. Przeł. T. KOMENDANT, A. TATARKIEWICZ, T. SWOBODA. Gdańsk 2005.
- GIARD L.: *Introduce: Michel de Certeau on Historiography*. In: *The Certeau Reader*. Ed. by G. WARD. Oxford 1999.

<sup>20</sup> Zob. E. RUNIA: *Obecność*. Przeł. E. WILCZYŃSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 107.

<sup>21</sup> Zob. M. DE CERTEAU: *Opętanie w Loudun*. Przeł. K. PRZYŁUSKA-URBANOWICZ. Warszawa 2014, s. 7.



- HUTCHEON L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York–London 2003.
- JAMESON F.: *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Przeł. M. PŁAZA. Kraków 2011.
- LANG B.: *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- MIŁOSZEWSKI Z.: *Ziarno prawdy*. Warszawa 2011.
- ROSENFELD A.H.: *The Problematics of Holocaust Literature*. In: *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Ed. by A.H. ROSENFELD, I. GREENBERG. Bloomington 1978.
- ROTHBERG M.: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis 2000.
- RUNIA E.: *Obecność*. Przeł. E. WILCZYŃSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010.
- WHITE H.: *Proza historyczna*. W: H. WHITE: *Proza historyczna*. Red. E. DOMAŃSKA. Kraków 2010.
- YOUNG J.E.: *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and Consequence of Interpretation*. Bloomington 1990.

Bartosz Dąbrowski

## The Shoah, postmodernism, the canon and popular culture

### Summary

In the article the author asks a question about the reasons for the absence of postmodern and popular literature in the prose canon of the Shoah. He sees the cause of this state of affairs in the historical conditions of the literature of the Shoah, in the ethically and moralistically oriented reading of its texts and in the problems of this prose associated with the categories of fiction and fictionality. According to the author, the “exclusion” of postmodern and popular prose in the canon and its distance toward these phenomena results from the concern about the excess of textuality which is peculiar to these literary forms. Another reason is associated with the perspective, historically determined in the Polish context, of understanding postmodernism as an ahistorical trend – contrary to the classical views of Linda Hutcheon, Amy Elias or Paula Crosthwaite, who emphasise the state of being “possessed by history”, typical for this formation, which according to the researchers brings about a far-reaching transformation of the perception of historicity and the attitude of literature toward the trauma. As a result, the postmodern answer to the trauma of the past makes a recourse to the repertory of different literary means and it (usually) engages the Shoah from the perspective of a temporal and generational distance. In a similar manner the author attempts to demonstrate, on the basis of a crime novel by Zygmunt Miłoszewski, *Ziarno prawdy* (2011), how Polish memory about the Shoah is reflected in popular literature, being a reflection of the collective mechanism of repression, processing and answering to the trauma of the past.

Key words: Holocaust, postmodernism, canon, crime novel, trauma, postmemory