

**MARTA TOMCZOK**  
Uniwersytet Śląski\*

## Postmodernistyczny narcyzm i jego funkcje w *Fabryce mucholapek*

### Postmodernist Narcissity in the Flytrap Factory

#### Abstract

This article is the first attempt at the psychoanalytical interpretation of *Flytrap Factory* by Andrzej Bart. The author refers to such issues as Holocaust, postmodernism and culture of narcissism. Marta Tomczok compares the novel written by Bart in 2008 with the documentary *Radegast* by Borys Lankosz and Bart's screenplay. In Tomczok's interpretation judgement over Chaim Mordechai Rumkowski is not the main theme of the Bart's novel. The researcher supposes that the main topic could be the contemporary story of the writer Andrew working on the novel entitled *Flytrap Factory* and screenplay of the film similar to *Radegast*. The author bases on the theory of narcissism of J. Lacan and the concept of postmodernist history of H. White.

\* Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, Uniwersytet Śląski  
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice  
e-mail: [martacuber@interia.pl](mailto:martacuber@interia.pl)

## Założenia

Wydana w 2008 roku *Fabryka mucholapek* Andrzeja Barta okazała się, obok *Tworek* Marka Bieńczyka, najważniejszą narracją postmodernistycznej literatury o Zagładzie w Polsce. Stała się także tej literatury narracją modelową. Jak w soczewce skupiły się wokół niej głosy krytyki, oparte na przeświadczeniu o negatywnym wymiarze postmodernistycznego narcyzmu, jego płytkim wglądzie w przeszłość, produkowaniu nostalgii i banalizacji historii<sup>1</sup>, a także reprodukowaniu figur narcystycznego pisarza. Miałby on pełnić w społeczeństwie rolę kogoś, kto trzyma zwierciadło, sam nie mając pomysłu, jak poprawić odbity obraz.

W opublikowanej siedemnaście lat wcześniej *Kulturze narcyzmu* Christophera Lascha czytamy:

Spoleczeństwo, które uczyniło nostalgię towarem rynkowej wymiany kulturowej, szybko odrzuca propozycję, w której życie w przeszłości nie było w żaden istotny sposób lepsze niż dzisiaj. Ludzie, banalizując dzisiaj przeszłość przez zrównanie jej z przestarzalami modelami konsumpcji, odrzucając mody i postawy, żywią urazę do każdego, kto wykorzystuje przeszłość w poważnych dyskusjach na temat współczesnych warunków lub próbuje użyć jej jako normy w ocenianiu terażniejszości. Obecnie panujący dogmat krytyczny zrównuje wszystkie te odniesienia do przeszłości jako wyraz nostalgii. (Lasch 2015: 24–25)

W wyniku tego zrównania — pisał w 1986 roku Jean-François Lyotard — powstaje najczęściej eklektyczna opowieść rozrywkowa, traktująca przeszłość jak lokatę finansową. Jej realizm „spod znaku »wszystko jedno«” (Lyotard 1998: 54) stanowi wyłącznie „siłę nabywczą” (Lyotard 1998: 54). O oddziaływaniu postmodernizmu na sztukę decydują więc często — pojęte mniej lub bardziej symbolicznie — pieniądze.

Powieść Barta, będąca wyrazem narcystycznej samoświadomości postmodernizmu, stanowi jednocześnie jej krytykę. Daje temu wyraz za pomocą historii o widmowym sędziu nad Chaimem Mordechajem Rumkowskim, prezesem Litzmannstadt Ghetto, na którym występuje w charakterze świadków wiele znanych, nieżyjących osób, takich jak Janusz

<sup>1</sup> Najważniejszym z nich, szczególnie dla niniejszych rozważań, była wypowiedź Jacka Leociaka, który nazywał *Fabrykę mucholapek* „kiczem narcystycznym”, a postawę pisarza „czystym narcyzmem” (Leociak 2010: 14–15).

Korczak, Hannah Arendt czy Dawid Sierakowiak. Interesować mnie będzie jednak nie ta opowieść, ale narracja prowadzona do niej równoległe, której bohaterem jest autor relacji o sędzie, pisarz Andrzej, *porte parole* Barta. Przypominając ten słabiej obecny w recepcji *Fabryki mucholapek* wątek, chciałabym pokazać, że poszukiwanie kontaktu z reprezentacją Zagłady nie zawsze wiedzie w stronę przeszłości, jej rekonstrukcji bądź namysłu nad historią. Niekiedy służy także skonstruowaniu przez współczesny podmiot fantazji narcystycznej, która z elementów Holokaustowego scenariusza czyni obiekty libidynalne, pomagające mu zrozumieć siebie.

Swoje założenia próbuję uporządkować, korzystając z artykułu Haydena White'a *Postmodernizm i historia* (White 2014: 35–41). Badacz opisał w nim stosunek postmodernistów do historii w trzech, istotnych dla mnie, punktach: postmoderniści dążą do pogodzenia się z historią, w tym zwłaszcza z historią Zagłady, traktując ją jak narrację uparcie powracającą, trudną do zrozumienia, uciążliwą (1); „przeszłość historyczna” jest dla nich czystą abstrakcją, arbitralnie podchodzą do profesjonalnych studiów historycznych i dostrzegają w nich cechy polityki akademickiej oraz dogmatyzmu (2); przeszłość interesuje postmodernistów głównie w swoim aspekcie terażniejszym, jako fantazmat, „powrót wypartego” (3). Dlatego, zauważa White, „formuła postmodernistycznych ujęć przeszłości i historii budowana jest w kategoriach Freudowskich, by podkreślić ich funkcję terapeutyczną” (White 2014: 36–37).

W artykule zastanawiam się, jak psychoanalityczna lektura warstwy metatekstowej powieści Barta mogłaby zmienić jej ustalone wcześniej znaczenie i czy recenzenci, eksponując tematykę Zagłady, nie pominęli innych, równie ciekawych, choć bardziej kłopotliwych sensów tekstu Barta. W tym celu zestawiam towarzyszącą opowieści historycznej<sup>2</sup> współczesną narrację z Lacanowskimi pojęciami fantazji narcystycznej i narcyzmu, poszukując w powieści cech strukturalnych narracji narcystycznej, omówionych przez Lindę Hutcheon. Prowadzi mnie to do przekonania, że nadrzędne znaczenie *Fabryki mucholapek* mogło się wykrystalizować dopiero kilka lat po wydaniu książki, gdy zaczęto widzieć w niej prozę postmodernistyczną. Aby zrozumieć potencjał parodystyczny i funkcje społeczne powieści Barta, porównuję ją z filmem *Radegast* z 2008 roku wyreżyserowanym przez Borysa Lankosza, do którego scenariusz napisał również Bart. Analizę rozpoczyna omówienie okładki *Fabryki mucholapek*, będącej przewrotną wersją narcystycznego *mise-en-abyme*. Kończy dostrzeżenie w narcyzmie sposobu na uporanie się z powracającą i niewygodną przeszłością, którą Bart rozważa zarówno w aspekcie jednostkowym, jak i ponadindywidualnym.

Spojrzenie na *Fabrykę mucholapek* jak na opowieść należącą do kultury narcyzmu i postmodernizmu pozwala odczytać ją nieco inaczej niż uczyniła to dziesięć lat temu krytyka. Pisano wówczas, że jest to powieść o „sędzie nad Rumkowskim” (Buryła 2016: 99), a jej główny bohater przypomina — oprócz zapatrzonego w siebie pisarza-narratora — „króla żydowskiego”, „renegata, współnika prześladowców i zarazem samozwańczego mesjasza pełnego dobrych chęci” (Nowacki 2016: 43). Traktując narcyzm jako pojęcie pochodzące z psychoanalizy, które rozwinął na gruncie teorii przede wszystkim Zygmuntem Freud, a po

<sup>2</sup> W opinii Perry'ego R. Andersona przypomnianej przez Frederica Jamesona druga wojna światowa i Zagłada przynajmniej od dziesięciu lat są tematem powieści historycznej, względnie romansu historycznego. Wskazuje na to duża liczba fabuł popularnych o tematyce drugiej wojny i Zagłady, obecnych także na polskim rynku wydawniczym. Por. F. Jameson, *The Antinomies of Realism*, London — New York 2013, s. 259.

nim Jacques Lacan, nie da się utrzymać tej interpretacji. Wydaje się, że dynamice *Fabryki mucholapek* odpowiada narcyzm wtórny, rozumiany jako „miłosne uchwycenie podmiotu w jego obrazie. Ma on wartość jako punkt odniesienia formujący Ja — obiekt narcyzmu — tylko wtedy, jeśli wpisuje się jako **znaczący** w łańcuch znaczeń, w którym wyraża się (...) pragnienie matki” (Dessuant 2007: 116). Co miałyby to oznaczać w kontekście prozy Barta? Takie podejście wynika przede wszystkim z przeniesienia jej akcji z czasów drugiej wojny światowej do współczesności i skonstruowania narracji przypominającej opowieść równoległą, historyczną i współczesną, odpowiadającą dwóm psychoanalitycznym mechanizmom, introjeksi i projekcji. W żadnym z dwu rodzajów opowieści Rumkowski nie pełni dominującej funkcji. Oprócz wspomnianego pisarza o imieniu Andrzej i podobnego pod względem biograficznym niekiedy do Barta (łączą ich żona o imieniu Beata, praca nad scenariuszem przypominającym rzeczywisty film *Radegast* czy dorobek filmowy) ważną rolę odgrywają dwie kobiety: Regina i Dora. Dlaczego Ja, które scala się w kontakcie z widmem Rumkowskiego, krąży wokół tych dwu obiektów? A narrator, wyraźnie preferujący postać Prezesa getta — co wynika z treści *Fabryki mucholapek* — koncentruje opowieść właśnie na postaciach obu kobiet? Czy usiłuje on zbliżyć się przez to do symbolicznej matki (bytu, którego nie ma w powieści w tradycyjnym znaczeniu konkretnej postaci literackiej), czy raczej chciałby zrozumieć sens tej introjeksi w odniesieniu do Zagłady? Kim w tym układzie jest Rumkowski? W kolejnych pytaniach sugeruję kilka hipotez, niekiedy zbliżonych do eskursów i dalekich od tradycyjnego wywodu literaturoznawczego. Za ich sprawą próbuję zasugerować, że czteroosobowa grupa aktantów (Rumkowski, Regina, ich syn i Dora), złożona z przybranych rodziców, adoptowanego syna i kochanki, tworzy pole niejasnych, ale intrygujących identyfikacji.

### Zdjęcia, ekrany, interfejsy

Z problematyką narcyzmu wiąże się okładka *Fabryki mucholapek*. Przypomina ona obrazki znane z kart do gry (Nowacki 2016; Malochleb 2012). Ale w miejsce wyobrażenia człowieka złożonego jak gdyby z dwu asymetrycznych korpusów proponuje podwójne zdjęcie pisarza. Górna część zdjęcia przedstawia czarną postać Barta spoglądającą na równie ciemne kontury jakiegoś budynku. Po jego lewej stronie niewyraźnie rysują się rośliny. Wszystko wtopione zostało w żółte, herbaciane tło. Podstawę zdjęcia stanowi dolna część okładki. Widzimy na niej Barta przyglądającego się budynkom starej, opuszczonej fabryki z czerwonej cegły o żółtym odcieniu. Po prawej stronie, tuż za nim, rosną krzaki. Przed nim znajduje się kaluża, która odbija obraz, przedstawiony jako pierwsza, górna część okładki.

W filmie *Radegast* jeden ze wspominających getto łódzkie ocalałych Żydów rozkłada przed kamerą zdjęcia przyjaciół, które następnie umieszcza w aparacie przypominającym czytnik mikrofilmów. Za jego pomocą rzuca ich obraz na ekran małego telewizora. Kamera pokazuje monitor i zakłócenia towarzyszące emisji, które zaciemniają zdjęcia, a także odbicie projekcji telewizyjnej w okularach Ocalonego zawierających soczewki ze szkła fotochromowego. W ten sposób ponownie pojawia się herbaciany kolor: mają go klisze zdjęć kładzione na czytniku, zdjęcia odbite w okularach i obraz krzątającego się po domu mężczyzny widziany w odbiciu wypukłego ekranu (bądź szkieł okularów).

Sarah Kember pisała, że do czasu nastania nowych technologii fotografia oddawała uporządkowanie i oswojenie świata (Kember 2017: 47–48). Cyfrowa „manipulacja”, stosowana między innymi przez bohatera *Radegast*, zakłóciła tę konwencję. Lankosz przedstawił w detalach cały proces operowania analogowym zdjęciem: od skanowania po płynące na obrazie telewizora rozczłonkowane piksele i towarzyszącą temu zmianę koloru fotografii. Wspomniany proces oddał za pomocą języka postmodernizmu, dalekiego od paranaukowej procedury i perfekcjonizmu tradycyjnego fotografowania (Mitchell 2017: 102), ale za to unaoczniającego rolę nowych mediów w tworzeniu narracji o Zagładzie, która pod ich wpływem nie tylko się ujawnia, rozwija i kształtuje, ale też podlega różnym rodzajom archiwizacji.

Do podobnych refleksji skłania film dokumentalny *Hiob* Andrzeja Barta (reżyser i autor scenariusza) z 2000 roku. O ile w *Radegast* jedynie pojedyncze sceny (i to przede wszystkim w sensie kompozycyjnym) nawiązują do postmodernizmu, o tyle tutaj postmodernistyczny wydaje się cały obraz. Jego bohater, Marek Rudnicki, grafik i karykaturzysta, opowiada o ocaleniu z Zagłady w dwojaki sposób. Za pomocą klasycznej narracji dokumentarnej: widzimy go wówczas w jego paryskim mieszkaniu, jak siedzi bądź przechadza się. Z kolei w drugim wariancie narracja ma charakter zapośredniczony, a Rudnicki jest bohaterem „filmu w filmie”, gdzie gra samego siebie. Widzowie oglądają jego twarz („gadającą głowę”) „umieszczoną” niejako w telewizorze, stojącym w tym samym mieszkaniu, w którym przebywa artysta. Celem wieloperspektywicznej i wielokierunkowej narracji „jest rozszerzenie sfery publicznej na różne strategie myślenia o przeszłości, w których nie dochodzi do wyczerpującej wojny uprzednio ustalonych pozycji, lecz istnieje potrzeba ukonstytuowania się nowych grup i interesów w wyniku negocjacji” (Łysak 2016: 293). Jednym z takich „interesów” może być próba zobaczenia w Zagładzie źródła spetryfikowanych obrazów, którymi zbyt łatwo się szafuje i manipuluje. Świadczy o tym zastosowana przez Barta, a zbliżona do filmów Jeana-Luca Godarda, szczególnie do *Naszej muzyki*, technika montażu obrazów. W *Hiobie* tworzą je zdjęcia rzeźb o charakterze sakralnym, fotografie z getta warszawskiego i kadry współczesnych miast Europy. Inną przyczyną postmodernizacji historii wydaje się podzielane przez Barta przekonanie o niedogmatycznym i pełnym dystansu wobec tradycyjnego rozumienia faktów stosunku postmodernistów do mówienia o czasach minionych.

(...) postmoderniści (...) zachęcają do mieszania technik dokumentacyjnych z fikcjonalizującymi, co czyni owe przedstawienia bardziej nieokreślonymi niż wyraźnymi w swym zarysie, bardziej groteskowymi niż heroicznymi w treści i bardziej elastycznymi niż stałymi w formie.  
(White 2014: 37)

Tymczasem stary mężczyzna z filmu Lankosza *Radegast* w reprezentacjach dokumentów z Zagłady poszukuje przede wszystkim nieżyjących przyjaciół. Obrazy z przeszłości „osadzają się”, osiadają i odbijają się w jego okularach, i takiego, jak gdyby owiniętego w panoramę obrazów, widzimy go w kadrze. Dynamika konfrontacji zostaje wzmocniona, gdy na jednym ze zdjęć rozpoznaje on swoją podobiznę z młodości. Wszystkie odbicia, repetycje, przetworzone kopie i wędrujące wizerunki przywodzą na myśl jeszcze jedną narrację założycielską dla postmodernizmu lat osiemdziesiątych, *Precesję symulaków* Jeana Baudrillarda. Gdy potraktuje się jej fragmenty jako komentarz do omówionych wyżej scen *Radegast*, słowa francuskiego socjologa zabrzmiałyby nadzwyczaj wiarygodnie:

Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości, czyli z operacją powstrzymania każdego rzeczywistego procesu przez jego operacyjną kopię, meta-stabilną, deskryptywną, programowalną i nieomylną maszynę, która dostarcza wszelkich znaków rzeczywistości oraz wymija wszelkie jej zmienne koleje losu. (Baudrillard 2005: 7)

Podwójny, introjekcyjno-projekcyjny wymiar *Fabryki mucholapek* odpowiada więc zarówno jej strukturze, złożonej z dwu równoległych opowieści, jak i — wynikającym z powyższych tu założeń — roszczeniom psychoanalizy. Ekran — aparatu fotograficznego, telewizora i kamery, niekiedy zaznaczonej tylko symbolicznie bądź zupełnie niedostrzegalnej — uwiadocznia tę problematykę; jest obiektem-symbolem, podkreślającym narcyzm wypowiedzi Barta na wielu polach. Jak pisał Andrzej Gwóźdź:

(...) ekran jest obecny jako efekt podwójnego ruchu: projekcyjnego (penetrującego reflektora) i introjekcyjnego (świadomość jako powierzchnia rejestrująca (...)). Na tym polega psychoanalityczne pojęcie identyfikacji, że — z jednej strony — ja sam jako podmiot wyzwalam obraz i jestem duplikatem projektora, z drugiej deponuję go i jestem duplikatem ekranu, zaś w jednym i drugim przypadku pozostają niezmiennie kamerą, a przedmioty wracają na mój mentalny ekran niejako w akcie zwrotu przez kinowy ekran mojemu mózgowi oświetlonych przedmiotów. (Gwóźdź 2002: 21)

Wędrownka odbić i reprezentacji, o jakiej piszą Bart, Baudrillard i Gwóźdź, to nic innego jak identyfikacja narcystyczna, „która w normalnym przypadku umożliwia człowiekowi dokładne sytuowanie jego wyobrażeniowego i libidynalnego odniesienia do świata w ogóle (...). Podmiot widzi swój byt w odbiciu względem innego, tj. względem *Ich-Ideal*” (Lacan 2017a: 241). Z analizy okładki powieści Barta i filmu do jego scenariusza wynika, że owa wędrownka, nazywana przez Lacana „metabolizmem obrazów” (Lacan 2013: 20), odbywa się na bardzo nieoczywistym, często pomijanym przez krytykę poziomie, i prowadzić może w kierunku czegoś dziwnego i zarazem bardzo problematycznego. Nie wiadomo nawet, czy jest to kierunek, który warto podejmować. Jednego wszakże należy być pewnym: roszada odbić o charakterze identyfikacji narcystycznej oznacza w twórczości Barta z końca lat dwutysięcznych namysł nad obecnością podmiotu (i obecnością w ogóle). Widać to szczególnie wtedy, gdy przyłoży się do niej kalkę przedstawiającą *Las Meninas* i komentarze do tego obrazu.

### *Mise-en-abyme*

Narcystyczne artefakty, rozważane na poziomie struktury, mają swoje tajemnicze odniesienie, o którym wspominam jedynie na prawach hipotezy. Jest nim namalowane w 1656 roku przez Diego Velázquezę płótno, którego portugalski tytuł tłumaczy się jako „panny dworskie”. Przedstawia ono „artystę malującego obraz w obecności grupy dworskiej, w dużej sali o kilku oknach, ozdobionej licznymi obrazami i lustrem” (Witko 2006: 10). Interesować będzie mnie nie sam obraz, ale fakt, że stał się on często powtarzaniem przykładem *mise-en-abyme*, zjawiska, które za Lindą Hutcheon określa się mianem samozwrotności bądź samoodniesienia (2007: 45) i niekiedy łączy z parodią (co zdaniem badaczki prowadzi do niewłaściwych uogólnień). Nie trzeba wielkiego wysiłku, by wyżej omówione zdjęcia i ekrany także zaliczyć do *mise-en-abyme*. Dużo trudniejsze jest zrozumienie ich roli w powieści Barta. Może w tym pomóc komentarz Michela Foucaulta do obrazu Velázquezę,

z którego wynika, że „odbicie stanowi najsłabszą reprzykę reprezentacji” (Foucault 2005: 122). Gdyby odnieść ów komentarz do *Fabryki mucholapek*, należałoby przede wszystkim zastanowić się, dlaczego odbicia sylwetki pisarza z okładki są zaciemnione, a następnie przemyśleć rolę teatralnego sądu nad Rumkowskim i zafiksowania się na nim krytyki. Sądzę, że może być on jedynie zasłoną dla teatru, który rozgrywa się w planie psychoanalitycznym i polega na wędrowce Ja między uwolnionymi z przeszłości obiektami libidynalnymi, przedstawionymi jako widma Zagłady. Jest to jednak, co potwierdza także w odniesieniu do *Las Meninas* Foucault, wędrowka dość kłopotliwa, w której w jedno zlewają się różne doświadczenia, pozycje i spojrzenia, pozostawiając „czystą tablicę przedstawień zasadniczego braku” (Foucault 2005: 122). W przypadku *Fabryki mucholapek* definiowano go na różne sposoby: od rozczarowania źle przedstawioną postacią Rumkowskiego po niezrozumienie samej istoty literatury postmodernistycznej. Ów brak oznacza przede wszystkim nieoczywistą obecność pisarza (bądź jego nieobecność). Ale także wskazuje na istotny defekt Rumkowskiego jako głównego bohatera: jego pasywność (jako aktanta) i niemotę (jako uczestnika narracji, który wobec wielu oskarżeń i opinii na swój temat nie tylko nie zajmuje stanowiska, ale najczęściej milczy). Te zwykle dość jasno określone w narracji miejsca Bart zostawia, zdawałoby się, puste, proponując czytelnikowi swobodę czytania. W myśl teorii Hutcheon kategorie takie jak „wytwórca” i „odbiorca” oznaczają rezygnację z mówienia o żywych, indywidualnych podmiotach i tworzą coś, co można nazwać ich śladem, „miejscami podmiotu” (Hutcheon 2007: 142). Natrafiając na odzwierciedlenie autora w tekście (pisarz Andrzej) czy niemego Rumkowskiego, czytelnik tak naprawdę widzi jeszcze wiele wolnego miejsca. Ba, obserwuje zupełnie odrębny teatr cieni, który rozgrywa się na jego oczach, pomimo że inne zdarzenia zdają się bardziej przyciągać jego uwagę. „Ten, dla kogo reprezentacja istnieje, kto przedstawia w niej siebie w charakterze figury bądź odbicia, ten, który wiąże krzyżujące się nici «obrazowej reprezentacji», nigdy w myśleniu klasycznym nie był obecny”, pisał Foucault (2005: 122). Spójrzmy na krótką recepcję tej „nieobecności”, z której wynika, w jaki sposób zastępcze, opisujące powierzchownie powieści tematy zdominowały jej lekturę.

### Nieporozumienia

Niezależnie od wątpliwości niektórych krytyków *Fabryka mucholapek* stanowi przełom w twórczości Barta. Dowodzą tego po pierwsze liczne recenzje i omówienia tej książki, po drugie nagrody i nominacje, po trzecie jej przekłady na języki obce i po czwarte wreszcie — znaczenie dla rozwoju dyskursu o Holokauście nie tylko w Polsce<sup>3</sup>. Nawet jeśli nie przyjęto powieści Barta równie entuzjastycznie co *Tworek*, do których niekiedy porównywano *Fabrykę mucholapek*, by nieco ją zdeprecjonować (Nowacki 2016: 42), nie wpłynęło to zasadniczo na znaczenie powieści Barta. Analiza poświęconych jej opracowań dowodzi, że przy okazji krytykowania *Fabryki...* obnażona została słabość myślenia literaturoznawczego, które nie poradziło sobie z zagadnieniem postmodernizowania Zagłady (Nowacki 2016: 42–44).

<sup>3</sup> Autorka hasła o Barcie zamieszczonego w słowniku internetowym *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, Marlena Sęczek odnotowała w polskiej prasie 15 recenzji i 5 artykułów o *Fabryce mucholapek* oraz 8 recenzji i 1 artykuł o *Rewersie*. Z kolei Nowacki na końcu szkicu w osobnym zestawieniu, przyjmując za kryterium poszukiwań polskojęzyczną prasę, podał 11 recenzji i 2 artykuły o *Fabryce mucholapek* oraz 5 recenzji i 2 artykuły o *Rewersie*. Omawiana powieść stała się także tematem szkiców w obu pracach nieprzytoczonych: Danuty Szajnert i Emilii Słonimskiej.



Komentarze krytyki można pogrupować według trzech kryteriów: estetycznego (reprezentowałyby je ci wszyscy, którzy docenili *Fabrykę mucholapek* za walory rozrywkowe, widząc w niej błyskotliwie napisaną powieść popularną), dyskursywnego (istotnego dla krytyków dostrzegających możliwości rewelatorskie prozy i jej wpływ na dyskurs Zagładowy w latach 2008–2018) i poznawczego (było to kryterium najbliższe historykom literatury Zagłady i historykom samej Zagłady, którzy biorąc pod uwagę znaczenie *Fabryki mucholapek* dla wiedzy o Holokauście, a szczególnie dla znajomości i oceny działań Rumkowskiego, odmówili książce wartości). Dodać do tego należy, że liczne, choć czasem intuicyjne, głosy krytyki ujawniły jeszcze jedną ważną cechę omawianej prozy — jej podatność na aktualne lektury polonistyczne, skonstruowane wokół wątków postpamięciowych, popkulturowych, intertekstualnych, topograficznych, afektywnych czy związanych ze studiami o zwierzętach w kulturze. Nie oznacza to oczywiście, że *Fabryka mucholapek* jako tekst potrafi odpowiedzieć na każde wyzwanie teoretyczne. Oznacza natomiast, że jest ona powieścią bogatą w odniesienia międzytekstowe (Szajnert 2015) i plany czasowe. Napięcia wytwarzane między wspomnianymi odniesieniami a odbiorcą i autorem, wydają się na tyle skomplikowane, że zachodzi konieczność, aby wyjaśniać je i otwierać za pomocą różnych kluczy.

Przyjrzyjmy się uważniej recepcji. Zwolennicy tezy o rozrywkowej, popularyzatorskiej i lekkiej tonacji książki Barta zwrócili uwagę na jej rolę w debacie na temat Rumkowskiego, a także na kontrowersje narosłe przez lata wokół tej postaci. Podkreślali także mało charakterystyczny dla autora *Rien ne va plus* czy *Pociągu do podróży* ton czułości (Nowacki 2016: 42) i prostoduszności (Buryła 2009: 13)<sup>4</sup>. Zupełnie inaczej ocenili *Fabrykę mucholapek* badacze reprezentujący postpamięciowe i posttraumatyczne studia nad Zagładą. Przy tej okazji padło śmiało, choć nie do końca jasne zdanie, iż „doskonałość *Fabryki mucholapek* polega na tym, że nie jest ona kolejną «holocaustową szminką», historią, jakie publikuje się nieustannie, bo jest na nie popyt” (Malochleb 2009: 51). O dogłębnie, a nie naskórkowo czy koniunkturalnie przemyślanym problemie Zagłady miałby świadczyć fakt, że „*Fabryka mucholapek* Barta to projekt konsekwentnie wydobywający — poprzez silnie manifestowaną metafikcję — kres tradycyjnych narracji i etyczny charakter literatury o Holokauście” (Pietrych 2010: 214). Takich rozpoznań nie zawierają głosy historyków literatury zajmujących się Zagładą: Jacka Leociaka, Michała Głowińskiego, Sławomira Buryły, Justyny Kowalskiej-Leder i Moniki Polit. Autor *Czarnych sezonów* bez ogródek nazwał powieść Barta „niewypalem”, dodając, że „jego talent nie ma znaczenia dla przedstawiania faktów” (Głowiński 2015: 150). Tylko pozornie łagodniej oceniła powieść Kowalska-Leder:

(...) czytelnik zna przecież poglądy Janusza Korczaka, Hannah Arendt czy Dawida Sierakowiaka. Owszem, może podziwiać wiedzę i sztukę pisarską Andrzeja Barta, ale za sprawą jego powieści niczego nowego się nie dowie, nie zostanie też emocjonalnie z niczym nowym skonfrontowany. Problem tkwi bowiem w tym, że autor *Fabryki mucholapek* nie podejmuje się najtrudniejszego, a zarazem najważniejszego z perspektywy czytelnika zadania — próby zrozumienia postępowania Chaima Rumkowskiego, a więc odpowiedzi na przynajmniej część pytań, które narosły wokół jego osoby. (Kowalska-Leder 2010: 322)

<sup>4</sup> Warto w tym miejscu przywołać fragment recenzji Buryły, przypisujący Bartowi chyba zbyt naiwne intencje: „Ciepło, dobrotliwie, z wyrozumiałością i łagodnym humorem mówi się też w *Fabryce mucholapek* o prostych Żydach. Jest w takich fragmentach współczucie dla zwykłych ludzi, którym Zagłada zgotowała okrutny los” (Buryła 2009: 13).

*Fabrykę mucholapek* opisywano niekiedy także jako powieść postmodernistyczną. Poza jednym bodaj wyjątkiem (Małochleb 2009) były to opisy intuicyjne, oparte na przeczuciach i skojarzeniach, a nie na konkretnych koncepcjach teoretycznych. Charakterystyczne są tu dwa komentarze. Pierwszy pochodzi z artykułu Bartosza Dąbrowskiego i brzmi dość nobilitująco: „Bart, znajdując inną niż w przypadku Bieńczyka i Szewca poetykę dla mówienia o zagładzie, instauruje postmemorialną problematykę w obszarze zarezerwowanym dotąd dla stylistyki postmodernistycznego pisarstwa (Nye, Pynchon, Grossman)” (Dąbrowski 2011: 263). Drugi, z omówienia Agnieszki Izdebskiej i Danuty Szajnert, jest zdecydowanie mniej przychylny i sprowadza koncepcję postmodernistycznej powieści o historii, przyjętą przez autora *Reversu*, do kieszonkowego słownika i wiedzy w pigułce (Izdebska, Szajnert 2014: 143). Warto przypomnieć słowa Nowackiego z 1993 roku na temat *Rien ne va plus*, które niestety wciąż pozostają w mocy: „Recenzenci, którzy zabrali głos zaraz po ukazaniu się książki Barta (...) chcieli w niej widzieć powieść postmodernistyczną. Takie tam etykietowanie, bo żadnych uzasadnień w tych opiniach nie znalazłem” (Nowacki 1993: 80).

Więcej niż o teoriach postmodernizmu pisali krytycy o jego przykładach. Przede wszystkim w postaci odniesień intertekstualnych, z których wynika, że tworząc książkę o Rumkowskim, Bart korzystał z *Koroliana* Wiliama Szekspira, *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bulhakowa, *Procesu i Zamku* Franza Kafki, *Człowieka w Wysokim Zamku* Philipa K. Dicka, a także z *Dziennika* Sándora Máraiiego oraz *Żydów i Niemców* Gershoma Sholema (o dwu ostatnich dziełach pisarz wspomina w posłowie). Pojawiają się także, ważne dla postmodernizmu, sugestie estetyczne: z *Fabryki mucholapek* najczęściej wyczytywano ironię, pastisz i parodię. Pisząc na wstępie o tej powieści jako o modelu pewnego typu myślenia o Zagładzie, sygnalizowałam sposób, w jaki ją opisywano. Z jednej strony z zainteresowaniem patrząc na awans postmodernizmu, zdolnego podejmować dramatyczne tematy, z drugiej — sprowadzając go do prostej stylistyki. W moim przekonaniu przełomowość prozy Barta sprowadza się do trzech kwestii: ciekawego i bliskiego teoriom Hutcheon konceptu postmodernizmu (1), uczynienia z niektórych scen filmu *Radegast* źródła parodii *Fabryki mucholapek* i tym samym zszycia w jedną opowieść dwu, różnie opowiadających o Holokauście dzieł (2), oraz wreszcie w uczynienia powieści polem dla narcystycznej fantazji pisarza (3). Wszystko to razem sprawiło, że *Fabryka mucholapek* okazała o wiele trudniejszym sprawdzianem dla konwencji pisania o Zagładzie niż proponujące melancholijną pustkę po Żydach *Tworki*. Tyle tylko, że był to sprawdzian strukturalnych, a nie językowych możliwości tekstu. A poddał się mu pisarz o zdecydowanie innej renomie niż znany już wówczas jako historyk polskiego romantyzmu i autor *Terminalu* Marek Bieńczyk. Tymczasem dla wielu krytyków Bart pozostawał kimś w rodzaju trefnisia. Jak twierdził Nowacki: „(...) w praktyce pisarskiej Barta chcę widzieć li tylko zabawę, serię wyglupów, w sumie — niewinne igraszki” (Nowacki 1993: 79).

### Narracje narcystyczne

W zakończeniu pracy *Narracje narcystyczne: paradoks metafikcji* z 1980 roku Hutcheon napisała: „Narcyz wprawdzie zmarł, odbijając się w sadzawce. Ale pozostaje faktem, chociaż w innym znaczeniu, że wciąż jest żywy, ponieważ otrzymał życie w następnym świecie z otwartymi ramionami” (Hutcheon 2006: 162). To tajemnicze zdanie odnosi się do znaczenia takich pojęć jak narracje narcystyczne czy parodia, które Hutcheon opisywała na

gruncie postmodernizmu jako literaturę gwarantującą wielu dziełom długie trwanie i powtarzalne życie. Modernizm, szczególnie w architekturze, miał gustować w formach odciętych od tradycji. Postmodernizm objawił się jako jej odnowiciel, a w szerszym znaczeniu jako nurt wiążący z powrotem sztukę z przeszłością i przywracający pomiędzy nimi dialog. Kanadyjska badaczka poddała analizie diegetyczne narracje o przeszłości, czyli opowieści z eksplicytnie przywoływanym odbiorcą, światem fikcji jako światem do poskładania w akcie lektury i komentarzem, że literatura jest rodzajem artefaktu (Hutcheon: 28). Na ich podstawie doszła do wniosku, że m.in. powieści Johna Bartha (*The Floating Opera*) czy Johna Fowlesa (*Kochanica Francuza*), mają charakter samozwrotny. Te „lustrzaną” właściwość prozy określiła mianem narcyzmu ukrytego, na który składają się modele diegetyczny i lingwistyczny, reprezentowane przez powieści detektywistyczne, fantastyczne, erotyczne, żartobliwe itp. *Fabryka muchołapek* należy do narracji narcystycznych o charakterze diegetycznym i lingwistycznym. Wynika to z dwu faktów. Po pierwsze, jednym z tematów powieści jest proces tworzenia dzieła literackiego („31 grudnia 2007 roku, także niewyspany, kończę *Fabrykę muchołapek*”, Bart 2008: 275). Po drugie, Bart zespała ze sobą *story telling* i *the story told* (czytamy historię procesu, który dzieje się na naszych oczach, i jednocześnie śledzimy powstawanie powieści na jego temat). A historię traktuje jak tekst, a nie nagromadzenie faktów (White 2014: 38). Narcyzm *Fabryki muchołapek* przenika zatem zarówno jej strukturę, jak i ideologię, jest także alegoryzowany i tematyzowany (jak w większości fikcji samozwrotnych) (Hutcheon 2006: 23).

Ponieważ Hutcheon rozwinęła namysł nad stosunkiem narracji narcystycznej do historii dopiero w tekstach poświęconych metapowieści i parodii (pracując cały czas na tych samych przykładach), sięgnijmy do jej artykułu *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii* z 1989 roku: „Ta kategoria powieści, o jakiej myślę, obejmuje *Sto lat samotności*, *Ragtime*, *Kochanicę Francuza* oraz *Imię róży*. Wszystko to popularne i znane powieści, których metafikcyjna autorefleksyjność (i intertekstualność) przedstawia ich skryte rozszczenia do wiarygodności historycznej jako, oględnie mówiąc, nieco problematyczne” (Hutcheon 1998: 379). *Fabryka muchołapek* to także powieść o pisaniu powieści, która powstała z inspiracji rozlicznymi innymi powieściami, filmami i pracami naukowymi, a jej warstwa historyczna budzi, jak wynika z przytoczonych opinii, co najmniej wątpliwości. Ponieważ są to wątpliwości niekoherentne i prowadzące do podważenia sensu całego dzieła, warto spróbować w nim zobaczyć hybrydową i złożoną strukturę, którą Hutcheon nazwała parodią. Pamiętając, że w definicji autorki tej koncepcji nie chodzi o proste naśladownictwo jakiejś grupy tekstów, ale o „moc odnawiania”, mającą skutki społeczne i polityczne (Hutcheon 2007: 185).

Aby rozpatrzyć parodystyczny potencjał *Fabryki muchołapek*, warto ograniczyć pole jej intertekstualnych oddziaływań do jednego, za to najważniejszego kontekstu, jakim jest wspomniany już *Radegast*. To film, którego akcja rozgrywa się na kilku planach: do współczesnej Łodzi przyjeżdża Lucille Eichenrgreen, autorka opublikowanej w 2000 roku książki *Rumkowski and the Orphans of Lodz*, powtarzającej fałszywe oskarżenia o molestowanie seksualne byłych wychowanek przedwojennego sierocińca przez Prezesa. Ta wówczas osiemdziesięcioletnia kobieta, urodzona w bogatej, hamburskiej rodzinie, odwiedza kilka miejsc, które zapamiętała z pobytu w Polsce w czasie wojny. Wspomina je bardzo źle. Podkreśla biedę i zacofanie, jakie panowały w 1941 roku, dziką, zarośniętą stację kolejową, brudne klatki schodowe w położonych w obrębie getta kamienicach, brak bieżącej wody

i kanalizacji. Jej współczesne wrażenia są niemal identyczne. „Nic się nie zmieniło. Jest wciąż tak samo. Schody są wciąż tak samo brudne jak wtedy w getcie” (Lankosz 2008: 44:56’). Ohydę wrażeń Eichengreen, spotęgowanych dramatycznym wspomnieniem rozdzielania z młodszą siostrą przewiezioną do obozu zagłady przez Niemców, łagodzą i tonują wypowiedzi narratora (w tej roli Bronisław Wrocławski), który odczytuje fragmenty mów Rumkowskiego i przybliża losy niektórych Żydów z Zachodu. Widzimy go, jak krąży po tych samych podwórkach w prochowym płaszczu niczym jedno z widm, pojawiających się od czasu do czasu w filmie, i słuchamy, jak fantazjuje o ludziach, których nie znał. Na przykład o siostrach Franza Kafki i o tym, jak mógłby wyglądać pobyt pisarza w łódzkim getcie. Tym dwóm zasadniczym narracjom (albowiem głosy Eichengreen i narratora są wiodące, postaci wypowiadają się najczęściej spośród wszystkich bohaterów filmu) towarzyszy kilka innych, takich jak wspomnienia Stelli Czajkowskiej, Romana Freunda, Erwina Singera i Nachmana Zonabenda. Pojawiają się także zdjęcia i dokumenty z getta, na których widać nie tylko dramat, ale też codzienność ludzi. A także obrazy z kilku współczesnych miast: Berlina, Pragi i Łodzi. W filmie występują symbole: czerwony balonik unoszony przez wiatr na peronie berlińskiego metra; wagon bydłocy na stacji Radegast; postać narratora ujęta w ramy gwiazdy Dawida w Lesie Rzuchowskim; idąca samotnie brukowanym chodnikiem Eichengreen, antysemickie napisy na murach; dźwięk pstrykania aparatu fotograficznego połączony z obrazami materialnych pozostałości po łódzkich Żydach... Wymowa obrazu jest co najmniej dwuznaczna. Z jednej strony Eichengreen i Czajkowska podkreślają różnice między bałucką biedotą i bogactwem z Zachodu. Z drugiej przypomina się sceny, w których deportowani bogacze zaczęli handlować swoim dobytkiem, by przeżyć, a klasowe nierówności koszmarnie szybko wyrównały się. Autorka *Rumkowski and the Orphans...* wspomina, że prędko zorientowała się, iż będzie jej łatwiej przetrwać, gdy stanie się Polką, nawet za cenę rezygnacji z manier i wysublimowanego gustu. Wydaje się więc, że Bart i Lankosz stworzyli „film o Żydach z zachodu Europy wtłoczonych do getta w Łodzi” (Bart 2008: 34–35). Ale pozwalając im wygłaszać krytyczne kwestie na temat zacofania Łodzi w czasie wojny i współcześnie, nie przedstawili narracji jednoznacznej, która wzbudzałaby jedynie litość widza. Miejscami groteskowy, symboliczny *Radegast* w sposób dwuznaczny, jeśli nie wieloznaczny opisuje kategorię ofiary i Ocalonego, sytuując je na tle takich problemów jak podziały klasowe, miejsce urodzenia, życiowa zaradność czy kapitał społeczny.

Film rozpoczyna się kadrami z dworca kolejowego w Berlinie i bulwersującą, ironiczną — gdy zna się ciąg dalszy *Radegast* — piosenką jidysz z getta łódzkiego *Es geyt a yeke*: „Nadchodzi yeke, niosąc swą tekę, szukając tłuszczów lub margaryn, nic tu nie kupi, za to dostanie wizę na cmentarz Marysin...” (Lankosz 2008: 1:01–1:13). Później wyjaśnia się, że rzeczownikami „yeke” określano przyjezdnych z Czech, Austrii i Niemiec, a nazwa pochodzi od kamizelek, które podkreślały ich odmienność od miejscowej ludności. Głównym tematem dokumentu jest więc sytuacja ludności żydowskiej z Europy Zachodniej, która w 1941 roku znalazła się nagle w biednej Łodzi. Bart musiał wiedzieć, że prosząc o komentarz Eichengreen, otrzyma opowieść z pogranicza pogardy i wyniosłości. Nie powtórzył jej jednak w *Fabryce muchołapek*, choć koncept opowieści z perspektywy kobiecej podtrzymał.

Pewną trudnością w objaśnianiu parodystycznych aspektów *Fabryki muchołapek* jest chronologia opisywanych tekstów: nie wiadomo bowiem, który z nich powstał najpierw

i czy w ogóle jeden wyprzedził drugi, skoro oba zostały ogłoszone/pokazane w tym samym roku i mogły się rodzić w głowie twórcy równocześnie. Transfer pomiędzy obiema narracjami musiał więc mieć charakter obustronny, choć pewne względy świadczą o tym, że powieść stała się kontynuacją filmu, uzupełniając kwestie ujęte w nim zbyt szablonowo lub podporządkowane narracjom świadków i świadectw. Oto kilka miejsc wspólnych. Stella Czajkowska, pianistka mieszkająca dziś w Szwecji („... i nagle tu przyjeżdża arystokracja Żydów zachodnich, która do tego momentu żyła właściwie w wolności”; Lankosz 2008: 30:34–30:35), wspomina epizod ze słodyczami (Rumkowski kazal jej i innym dziewczynom gonić handlarzy cukierków). Zarówno w filmie, jak i w powieści mówi się też o Franzu Kafce i jego siostrach. W *Radegast* można nawet zobaczyć zniszczone wnętrza kamienic, gdzie mieszkały. Jednak fantazja o zamkniętym w getcie pisarzu, który mógłby zginąć w obozie w Kulmhof, jest w książce znacznie dłuższa i dochodzi do punktu, który niektórzy krytycy uznali za naruszenie stosowności.

### „Ta piosenka jest pisana dla pieniędzy”<sup>5</sup>?

Powieść podejmuje temat „wielkiego spotkania dwu światów” (Lankosz 2008: 30:18) tylko w nieznacznym stopniu (Bart przytacza na przykład fragmenty pracy *Żydzi i Niemcy* Gershoma Scholema). Dowiadujemy się wprawdzie, że pisarz Andrzej próbuje zainteresować pomysłem „filmu o Żydach z zachodu Europy wtłoczonych do getta w Łodzi” (Bart 2008: 34–35) „ważnego producenta niemieckiego” (Bart 2008: 34) i „na poczekaniu” (Bart 2008: 35) wymyśla „żart gettowy” (skądinąd przedstawiony w filmie jako najprawdziwsza prawda), że oto „W łódzkim getcie możemy na jednym metrze mieć więcej noblistów niż reszta świata” (Bart 2008: 35). Ale na tym sprawa się kończy. Pamiętać należy, że dotyczy ona jednak narcystycznej powieści w sposób niejawni wykorzystującej wiele rozwiązań i konwencji. Warto więc dokładniej przyjrzeć się, co kryje się za wątkiem poszukiwania producenta dla filmu ludzaco przypominającego *Radegast*. To jasne. Brak pieniędzy.

Pewnego dnia pisarza odwiedza jegomość podobny do diabła, może nawet Mefistofeles. Zastaje go w stanie wyczerpania, zniechęcenia i nadużywającego alkoholu. Nie oferuje mu kontraktu, ale daje polecenie spisania relacji z sądu nad Rumkowskim i od razu za nią płaci: „W tych ciężkich czasach przynoszę pieniądze, i to do domu, niczym kurier jakiś” (Bart 2008: 16). Scena „faustyczna” to jednorazowy epizod w powieści. Diabeł nie wraca po zamówione dzieło i nie ocenia, czy i jak zostało wykonane. Wprawdzie obiecuje Andrzejowi bonus w postaci niezapomnianej przygody (prawdopodobnie chodzi o znajomość z Dorą, będącą wariantem Małgorzaty), ale i z niej go nie rozlicza. Autor fikcyjnej *Fabryki mucholapek*, rozumianej jako „powieść w powieści”, której treścią jest relacja z procesu, jawi się więc jako pisarz-najemnik, wynajęty *ghostwriter*, a zatem postać niewiele różniąca się od rzeczywistego autora (a właściwie autorki) innej poczytnej prozy o getcie łódzkim wydanej w 2008 roku — *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* Elżbiety Cherezińskiej.

Fakt, że fikcyjna *Fabryka mucholapek* powstała dla pieniędzy, ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia psychoanalitycznej wykładni książki. Pisarz swobodniej poczyną sobie z dokumentami niż w narracji filmowej, śmieiej snuje fantazje, przyznaje się do napisania wypowiedzi, które są kłamstwem. Jednym słowem czyni z *Fabryki mucholapek* (w znaczeniu

<sup>5</sup> Słowa piosenki *Mamona* zespołu „Republika” nie pojawiają się w *Fabryce mucholapek*. Są dla mnie źródłem dodatkowej inspiracji.

rzeczywistej powieści) postmodernistyczną fikcję narcystyczną, odpowiadającą założeniom White'a dotyczącym postmodernistycznego rozumienia historii. Najciekawszym, jak sądzę, odstępstwem od umowy zawartej przez bohatera z diabłem wydaje się oddanie narracyjnego pola Reginie. W tym miejscu wypada powrócić do zadanego na początku pytania o sens krążenia powieściowego Ja (któremu najbliższy jest do Andrzeja) pomiędzy dwoma kobiecymi obiektami.

Jeśli narrację współczesną, w której został zawiązany pakt z diabłem, przedstawi się jako fantazję możemy wyobrazić sobie, że Regina i Dora są obsadzeniami libidynalnymi. Lacan proponuje w ten sposób rozumieć to, „w czym jakiś podmiot staje się godny pożądania, to znaczy, gdzie zlewa się on w jedno z tym obrazem, który nosimy w sobie — rozmaicie i mniej lub bardziej ustrukturyzowanym” (Lacan 2017: 267). Powieściowe Ja pożąda miejsca, jakie zajmują obie kobiety przy Rumkowskim: jedna jest jego żoną, druga — była sekretarką. Wprawdzie Bart nie identyfikuje swojej bohaterki z Dorą Fuchs i zmienia jej biografię, jednak samo imię pozwala się domyślać, że prawdziwe intencje pisarza są nieoczywiste. Po pierwsze, sąd nad Rumkowskim narrator często pokazuje z perspektywy Reginy. Dlaczego tak czyni, skoro tematem powieści nie staje się ani jej małżeństwo, ani osobiste życie Prezesa? Po drugie, narracja skupia się na postaci Dory, która, takie można odnieść wrażenie, ma za zadanie odciągać pisarza Andrzeja od pracy nad książką i scenariuszem, a przez to odrywać od rzeczywistości.

Warto się zastanowić, kim w planie psychoanalitycznym mogłyby być obie kobiety. Czy nie są to czasem fantazje narratora bądź projekcje jego afektów i obaw, za pomocą których próbuje się on zbliżyć do Rumkowskiego bądź od niego oddalić? Być może dlatego można przeczytać *Fabrykę mucholapek* jako marzenie o narcystycznym pochwyceniu Ja, zdaniem Lacana przypominającym zakochanie. Powieściowy podmiot, chcąc odnaleźć ze sobą kontakt, możliwy jedynie w nawiązaniu relacji symbolicznej z postacią Rumkowskiego, szuka kontaktów zastępczych z przebywającymi blisko niego w świecie historii bądź zmyślenia kobietami. Opiera się na przekonaniu o relacjach Rumkowskiego z dziećmi, a szczególnie z Markiem, adoptowanym synem<sup>6</sup>. W rzeczywistości Rumkowscy nie mieli dzieci. Podmiot wykorzystuje jednak możliwości, jakie daje powieść, i mocuje owo pochwycenie w miłosnym scenariuszu, związanym z macierzyństwem. Lacan przypomina scenę z *Cierpień młodego Wertera* Goethego, gdy Lotta pięści dziecko. To właśnie wówczas zakochał się w niej Werter.

Owo zbiegnięcie się obiektu z obrazem fundamentalnym dla bohatera Goethego jest tym, co uruchamia jego śmiertelne przywiązanie (...). W miłości kocha się swoje własne ja, swoje własne ja realizowane na poziomie wyobrażeniowym. (Lacan 2017: 270)

Lacanowska scena miłosna rozgrywa się zaraz na początku powieści w salonie. W groteskowej konwencji opowiada się o, bezpiecznej i usypiającej atmosferze, jaka panowała w jadącym nocą pociągu. Widzimy długą, zieloną kanapę, wokół której rozciąga się przestrzeń „przypomina[jąca] raczej dom ciepły i bezpieczny, a monotony stukot kół zdaje się trzaskiem ognia na kominku” (Bart 2008: 5). Na pierwszej stronie powieści otrzymujemy więc sygnał, że jej źródło leży w fantazji psychicznej. Sens tej fantazji nie jest nigdzie ukryty, widać go już w pierwszej scenie: piękny starzec sprawdza, czy jego piękna żona

<sup>6</sup> O przypadkach adoptowania przez Rumowskiego dzieci po Wielkiej Szerze pisze Monika Polit (Polit 2012).

i piękne dziecko śpią, po czym po cichu wymyka się z pokoju. I od tej chwili, mimo iż widzimy go podczas sądu, zdaje się być nieobecny, niemy, pozbawiony mocy. Stać go jedynie na bezsłowne gesty („Chaim wstał nagle, odwrócił się w stronę sali i sklonił się. Kilka osób zaczęło klaskać”; Bart 2008: 95).

W powieści Barta można zobaczyć narrację o poszukiwaniu (symbolicznego?) ojca<sup>7</sup>. To właśnie z nim pragnie spotkać się Ja. Jednak dostępu do ojca-Rumkowskiego broni jego własna niemota<sup>8</sup>. Podczas procesu król (u Freuda symbol ojca) (Freud 1996: 303) milczy. Dlatego Ja wchodzi w relacje z obiektami zastępczymi (jak Dora, która przebiera się w suknię od Soni Rykiel i nieźnośnie podkreśla swoją seksualność), by w końcu odnaleźć siebie w innym.

Oto bowiem podmiot wirtualny (...) czyli ten inny, którym my jesteśmy, jest tam, gdzie widzieliśmy najpierw swoje ego: poza nami, w ludzkiej postaci. Postać ta jest poza nami nie jako forma uczyniona po to, by pochwycić jakieś zachowanie seksualne, lecz jako związana zasadniczo z pierwotną niemocą istoty ludzkiej. Istota ludzka swoją formę urzeczywistnioną, pełną, swój własny miraż, widzi nie inaczej niż poza sobą samą. (Lacan 2017: 265)

Odniesienie uwag Lacana do *Fabryki mucholapek* pozwala dostrzec, że więź między wirtualnym narratorem i Rumkowskim jest znacznie bardziej skomplikowana niż wskazuje na to fabuła. Jest to więc, jaka według autora *Psychoz* łączy nas samych z innym, „którym my jesteśmy”. Wyodrębniony z narracji podmiot, nazywany przez Barta pisarzem Andrzejem, przejawia zbyt słabo i groteskowo umotywowane zainteresowanie Prezesem (pakt z diabłem), aby można było uwierzyć w szczerą i realną jego intencję. Fantastyczna motywacja tego zainteresowania prowokuje, by zapytać, co tak naprawdę skłania narratora do historycznych reminiscencji i stworzenia iluzji, że chciałby odtworzyć historię Zagłady. Ów „własny miraż” i „pierwotna niemoc istoty ludzkiej”, którą pisarz Andrzej chce widzieć „poza sobą”, zdają się dotyczyć Rumkowskiego, który podczas procesu traci właściwą sobie energię i siłę, i w zastanawiający sposób zastyga w sobie. Czy nie jest więc tak, że to właśnie owa niemoc tworzy między pisarzem Andrzejem a Rumkowskim płaszczyznę porozumienia i pole ewentualnych identyfikacji?

Po przeczytaniu horoskopu z tygodnika „La Bataille”, który ukazał się 3 września prawie sto lat temu, nazwałem się w dzienniku miernotą, a na dole strony jeszcze gorzej (...). Ale czytam dalej: *urodzeni pod znakiem Panny nie są jednak wyposażeni w dziedzictwo natury finansowej, nie mają dostępu do złota, a gra i spekulacje giełdowe, uczestnictwo w gremiach nadzorczych, operacje finansowe nie są ich żywiołem* (...). W podskórnym, może bardziej realnym życiu potrafie być dzielny, zaradny i, jak inni, gotów dla grosza spełniać czyjeś fanaberie. (Fm, 64)

Utyskiwanie na własną niemoc i fantazjowanie o słabości Rumkowskiego, połączone z marnieniem o sile otaczających go kobiet, czyni wspomniane pole identyfikacji narracją narcystyczną w jeszcze jednym sensie. W słowach: „Książka Barta jest dla mnie przykładem kiczu narcystycznego” (Leociak 2010: 14) Jacek Leociak zauważył problem, przed jakim stają badacze Zagłady zmuszeni oceniać powieść, która pozoruje tematykę Holokaustową

<sup>7</sup> Ojciec u Lacana ustanawia porządek symboliczny — jeżeli ojciec jest sądzony, nie może tego zrobić, stąd tak mocne uwikłanie powieści w wyobrażeniowość — obrazy, odbicia.

<sup>8</sup> Sąd nad ojcem to wyrzucenie ojca z funkcji ojcowskiej.

po to, by zbliżyć się do opisu przeżyć podmiotu współczesnego. Kicz narcystyczny występujący w *Fabryce mucholapek* jako kategoria wartościująca negatywnie narrację narcystyczną zdaje się być jednocześnie kategorią, która skłania do dopowiedzeń. Narcyzm tej powieści polega przecież nie tylko na nieznośnym eksponowaniu autorskiego i narratorskiego Ja czy na użyciu pewnych chwytów kompozycyjnych. Gdy spojrzeć na niego, mając w pamięci uwagi Lacana o obiektach zastępczych i eksterioryzacji Ja, można przyjąć, że pisarz Andrzej relacjonuje sąd nie dla pieniędzy czy z lęku przed diabłem, ale dla siebie. W trosce o integrację własnego Ja obiekty realne zastępuje elementami fantazji lub wspomnienia, by po skończonej reparacji wejść z powrotem w kontakt z rzeczywistością. O tym mogłyby świadczyć przytoczone wyżej fragmenty powieści, w których Bart próbuje nadać wyobraźni znaczenie obszaru kwestionującego rzeczywistość.

Przypomnijmy, że akcja powieści kończy się w 31 grudnia 2007 roku („niewyspany, kończę *Fabrykę mucholapek*”; Bart 2008: 275). Pisarz otrzymuje diagnozę: „Czując opór świata rzeczywistego, pacjent zwraca swoją energię w stronę świata wyobrażeń” (Bart 2008: 275). Kończy jednak dzieło, marząc o czeskim piórze z czasów wojny (a właściwie irytując się na myśl o tym, że chciałby nim postawić kropkę nad „i”, ale wywołałoby to dalekosiężne skutki, byłoby zbyt zobowiązujące). Pióro wyprodukowano w fabryce „Pramen&Sohn”, zanim ojciec i syn — najpewniej czescy Żydzi — trafili do Teresina.

„Czuję się świetnie, czas zapomnieć o zwidach” (Bart 2008: 275). Zdanie, jedno z ostatnich w powieści, sprawia wrażenie, jakby Bart chciał zapewnić czytelnika, że narracja o Zagładzie miała na celu... pomóc narratorowi wyjść z choroby.

Chcąc określić funkcje narcystycznego postmodernizmu w *Fabryce mucholapek*, zbierzmy wcześniejsze uwagi. Swoboda, z jaką traktuje pisarz historię, jest tak duża, a komentarze w prozie, z których wynika, że odnosi ją przede wszystkim do siebie, tak częste, że rozpatrywanie *Fabryki mucholapek* w kontekście kultury narcyzmu wydaje się propozycją wynikającą ze struktury powieści, ważną, ale poniekąd też oczywistą (1). Do sięgnięcia po narzędzia psychoanalityczne w opisie relacji między postmodernizmem a historią zachęcał White; przebadanie w tym kontekście postmodernizmu narcystycznego, odnoszącego się do wymagowanej historii łódzkiego getta, można więc potraktować jako rozwinięcie tej zachęty, wymagające odpowiednich dopowiedzeń i korekt (2); interesujące wydaje się w tym wypadku nie tylko uściślenie, jakiego typu powieścią postmodernistyczną może być *Fabryka mucholapek*, ale też prześledzenie, jak próbuje się w niej złagodzić historię i pogodzić z przeszłością, „która nie chce odejść” (White 2014: 36).

Po pierwsze, celem Barta staje się odsłonięcie słabych stron w naszym rozumieniu Zagłady (wskazuje na nie chociażby w *Radegast*). Po drugie, pisarz skłania się ku przekonaniu, że w stronę historii i ożywiania jej fantazmatów wiodą najczęściej narcyzm, „prywatne interesy” i nam tylko znane (lub nieznanne) wybory. Po trzecie, uwzględniając postmodernistyczną wykładnię historii, Bart wyjaśnia, że narcyzm nie jest postawą wstydliwą i naganną, ale przydatną, zwłaszcza dla określonych grup społecznych w konkretnym czasie (White 2014: 40). Narcystyczna samoświadomość postmodernizmu może okazać się rozwiązaniem cennym pod wieloma względami. Jednym z nich jest, budzący liczne kontrowersje i wątpliwości, splot ujęć badawczych, jakie mogą stworzyć psychoanaliza, Zagłada i postmodernizm.



## Bibliografia

- Bart Andrzej (2008), *Fabryka mucholapek*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Baudrillard Jean (2005), *Precesja symulaków* [w:] tenże, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa.
- Bieńczyk Marek (1999), *Tworki*, Sic!, Warszawa.
- Buryła Sławomir (2009), *Bez nyrroku*, „Więź”, nr 10.
- (2016), *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016.
- Dąbrowski Bartosz (2011), *Postpamięć, zależność, trauma* [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków.
- Dessuant Pierre (2007), *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*, przeł. Z. Stadnicka-Dmitriew, GWP, Gdańsk.
- Epstein Leslie (2000), *Król żydowski*, przeł. K. Petecka-Jurek, Zysk i S-ka, Poznań.
- Freud Zygmun (1996), *Praca marzenia sennego*, R. Reszke, KR, Warszawa.
- Foucault Michel (2005), *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, cz. 2, przeł. T. Komentant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Głowiński Michał, Marta Tomczok, Paweł Wolski (2015), „Pisanie jest ze swej natury niemoralne”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski, „Narracje o Zagładzie”, 1.
- Gwóźdź Andrzej (2002), *Mała ekranologia* [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Rabid, Kraków 2002.
- Hutcheon Linda (1986), *Subject In/Of/To History and His Story*, „Diacritics” 16 (1), Spring.
- (1996), *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków.
- (2006), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier UP, Waterloo, Ontario.
- (2007), *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza ATUT — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław.
- Izdebska Agnieszka, Szajnert Danuta (2014), *The Holocaust — Postmemory — Postmodern Novel: „The Flytrap Factory” by Andrzej Bart, „Tworki” by Marek Bieńczyk and „Skaza” by Magdalena Tulli* [w:] *The Holocaust in the Central European Literatures and Cultures since 1989 / Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989*, R. Ibler, ibidem-Verlag, Stuttgart.
- Kember Sarah (2017), „Cień przedmiotu”. *Fotografia i realizm* [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia, wybór, wprowadzenie*, red. nauk. P. Zawojski, przeł. J. Kucharska, K. Stanisław, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Kowalska-Leder Justyna (2010), *Andrzej Bart, Fabryka mucholapek*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010 [recenzja], „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 6.
- Lacan Jacques (2013), *Symboliczne, wyobrażeniowe i realne*, przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara [w:] tegoż, *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino, T. Gajda, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, PWN, Warszawa.
- (2017a), *Dwa narcyzmy* [w:] tegoż, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, oprac. J.-A. Miller, przeł. J. Waga, PWN, Warszawa.
- (2017b), *Ideal ja i ja idealne* [w:] tegoż, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, oprac. J.-A. Miller, przeł. J. Waga, PWN, Warszawa.

- Lasch Christopher (2015), *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, przeł. G. Ptaszek, A. Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa.
- Leociak Jacek (2010), *O nadużyciach w badaniach nad doświadczeniem Zagłady*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 6.
- Liotard Jean-François (1998), *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Łysak Tomasz (2016), *Od kroniki do filmu posttraumatycznego — filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa.
- Małochleb Paulina (2009), *Murarz buduje, a ja majacze*, „FA-art”, nr 1–2.
- (2012), *Iluzja i mistyfikacja. O powieściach Andrzeja Barta*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 1/2 (2).
- Mitchell William J., *Oko zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej* [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia, wybór, wprowadzenie*, red. nauk. P. Zawojski, przeł. J. Kucharska, K. Stanisław, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Nowacki Dariusz (1993), *Czy Bart lektury wart?*, „FA-art”, nr 1 (11).
- (2016), *Pociąg do Hollywood. O prozie Andrzeja Barta* [w:] *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pastorska, Katowice.
- Pietrych Krystyna (2009), *(Post)pamięć Holocaustu — (meta)tekst a etyka. „Fabryka mucholapek” Andrzeja Barta a „Byłam sekretarką Rumkowskiego” Elżbiety Cherezińskiej* [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1, red. Z. Anders, J. Pastorski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Polit Monika (2012), *„Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu”. Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa.
- Radegast (2008), reż. B. Lankosz, <https://www.youtube.com/watch?v=JTbuTcKgTcs> [dostęp: 30.03.2018].
- Sęczek Marlena, *Andrzej Bart* [w:] *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, [http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Lista\\_hase%C5%82](http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Lista_hase%C5%82) [dostęp: 30.03.2018].
- Slonimska Emilia (2015), *Ślady żydowskie w twórczości Andrzeja Barta. Rekoniesans*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 26 (46).
- (2016), *Doświadczenie przestrzeni w twórczości Andrzeja Barta i Zbigniewa Kruszyńskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 8.
- Szajnert Danuta (2015), *Przestrzeń doświadczona, przestrzeń wytworzona — literackie topografie Lit-żmannstadt Getto (rekoniesans). Część druga*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 6.
- Tomczok Marta (2017), *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka — ideologia — popkultura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- White Hayden (2014), *Postmodernizm i historia*, przeł. E. Domańska [w:] tegoż, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, UNIVERSITAS, Kraków.
- Witko Andrzej (2006), *Wprowadzenie* [w:] *Tajemnica „Las Meninas”. Antologia tekstów*, wybór i red. A. Witko, AA, Kraków.
- Young James E. (1990), *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis.