

■ AGNIESZKA PODPORA

 <https://orcid.org/0000-0002-0102-7219>

Uniwersytet Warszawski

agapodpora@gmail.com

## NIEPOKORNE ŚWIADECTWO ZAGŁADY A DYSCYPLINY PAMIĘCI – *OSKARŻONA:* *WIERA GRAN* AGATY TUSZYŃSKIEJ W WERSJI ORYGINALNEJ I EKSPORTOWEJ

### Abstract

**A Misbehaved Testimony of the Shoah and the Disciplines of Memory: *Vera Gran: The Accused* by Agata Tuszyńska in the Original and in Translation**

*Oskarżona: Wiera Gran (Vera Gran: The Accused)*, a hybrid biographical work relating the life story and testimony of the Warsaw ghetto singer by the Polish second generation author Agata Tuszyńska, was translated to many languages. Yet, all the translations were made on the basis of the French one, which in fact reflects a strongly edited version of the original text. As the author of the article argues, the modifications introduced to *Oskarżona: Wiera Gran* upon its release on the foreign markets go far beyond the standard editing procedures and have to do with the fact that Tuszyńska's original text openly questions a certain fixed paradigm of representing the Holocaust and some of the socially sanctioned patterns of Shoah remembrance. The comparative analysis of the Polish and the American editions of the book presented in the article traces the most significant changes introduced to the foreign adaptation, identifying three main areas where the misbehaved testimony to the Shoah – of the survivor and the secondary witness alike – was disciplined to conform to the largely globalised discourse of Holocaust memory, subjected to the regime of conventional representation and culturally reproduced reception patterns.

**Keywords:** Holocaust memory, representation, translation politics, globalization, second generation

**Słowa kluczowe:** pamięć Szoa, reprezentacja, polityka przekładu, globalizacja, drugie pokolenie

## Życiopisanie o Zagładzie

Gatunki należące do nurtu *life-writing* od zawsze były bardzo dobrze zakorzenione w pisarstwie holokaustowym, głównie jako medium opowieści ofiar i ocalonych, co sprawiło, że na poziomie kształtujących się kulturowo wzorców odbioru dekodowano je przede wszystkim w kategoriach świadectwa (Young 1987; Foley 1982). Póki konwencjami biograficznymi i pokrewnymi posługiwali się naoczni świadkowie dla wyrażenia własnych doświadczeń, nie wzbudzały one większych kontrowersji w kontekście właściwej formy reprezentacji Zagłady, mimo że owe kulturowe wzorce odbioru, konotujące autentyczność i dokumentalność, bywały boleśnie weryfikowane przez różnorakie „falszerstwa”, często napisane, jak wymyślone wojenne wspomnienia Binjamina Wilkomirskiego (1998), według wszystkich reguł gatunku. Jednak silna i niekwestionowana pozycja konwencji *life-writing* w ramach tego, co skłonni bylibyśmy nazywać literaturą Holokaustu<sup>1</sup>, zaczyna się komplikować w miarę, jak sięgają po nie pisarze postholokaustowi, czyli, w najszerszym sensie, ci, którzy urodzili się po wojnie i osobiście nie przeżyli Zagłady. Nawet w tak, wydawałoby się, oswojonym gatunku jak biografia, gdzie przywołuje się historię ocalonego, będącego często, choć nie zawsze, przodkiem autora – jak w twórczości autorów drugopokoleniowych *sensu stricto* – następuje bowiem fundamentalna nieodpowiedniość między opisywanym życiem naznaczonym traumą a podmiotem opowiadającym. Własne doświadczenie tego ostatniego nieuchronnie wpływa bowiem na sposób przetwarzania doświadczenia cudzego, będąc jednocześnie wobec niego niewspółmierne. Owa nieodpowiedniość autorów postholokaustowych w kontekście życiopisania o Holokauście wynika z oddalenia czasowego i braku osobistej pamięci Zagłady, która jednakowoż z racji rodzinnych koneksji, bądź różnie motywowanego zaangażowania, jest autorowi emocjonalnie i twórczo bliska. Niejednokrotnie bywa bliska na tyle, by biografia ocalonego stała się jednocześnie autobiografią, przestrzenią do opowiedzenia

---

<sup>1</sup> Osobiście blisko mi do wypracowanego przez Davida Roskiesa i Naomi Diamant (2012: 2) funkcjonalnego i inkluzywnego rozumienia literatury Holokaustu jako „obejmującej wszystkie formy piśmiennictwa, zarówno dokumentarne, jak i dyskursywne, w dowolnym języku, które ukształtowały społeczną pamięć o Zagładzie oraz były przez nią kształtowane”. [Jeśli nie zaznaczono inaczej wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych w tłumaczeniu autorki – A.P.].

o własnym życiu, jak dzieje się w być może najbardziej znanym tego typu utworze, czyli *Mausie* Arta Spiegelmana (Horowitz 1998).

Jak zauważa Froma Zeitlin (1998: 8), literackie narracje o Zagładzie świadków sekundarnych (*vicarious witnesses*) wykorzystujące „różne elementy dokumentalnego realizmu czy zapośredniczonych wspomnień” w sposób naturalny, czy wręcz konieczny, łączą fundamentalną potrzebę zakorzenia w źródłach z dążeniem do ekspozycji samoświadomego podmiotu piszącego. Obdarzony aktywną obecnością w utworze staje się on instancją, dzięki której ma miejsce nie tylko osobista refleksja i krytyczne odniesienie do źródeł, lecz także odtworzenie opisywanej historii, czy też właściwie, jak pisze Zeitlin (1998: 6), jej „re-animacja”, co z kolei umożliwia jej „żywe wystawienie zarówno dla świadka, jak i odbiorcy”. Wydaje się zatem, że to właśnie obecność podmiotu piszącego w postholokaustowych narracjach o Zagładzie – będąc świadectwem jej osobistego doświadczania w sensie „przeniesienia wydarzenia do przestrzeni podmiotowej, przestrzeni własnej: cielesnej i afektywnej” (Bojarska 2012: 296) – staje się platformą zaangażowanego, żywego kontaktu urodzonych poniewczasie z tym monstrualnym, ciągle oddalającym się w czasie, doświadczeniem historycznym.

Mimo to – oraz niejako wbrew rozwojowi myślenia na temat coraz bardziej heteronomicznego charakteru literatury Zagłady czy samej istoty literatury *life-writing* pod względem jej (nie)fikcjonalności – pisanie o życiu i Zagładzie przez „pokolenia po” nadal przyjmowane jest z rezerwą. Wynika ona z jednej strony z zastrzeżeń dotyczących autorytatywnego umocowania świadków sekundarnych wobec reprezentacji Holokaustu, z drugiej zaś – z wątpliwości co do jej „autentyczności” w ich wykonaniu, czyli stopnia referencyjności do rzeczywistości historycznej. To ostatnie zagadnienie, głęboko zakorzenione we wspomnianych kulturowych stylach odbioru literatury Holokaustu<sup>2</sup>, ma szczególne znaczenie wobec faktu

---

<sup>2</sup> Oczywiście debata na temat reprezentacji historii zatacza o wiele szersze kręgi i ma swoje źródło w powojennych przemianach refleksji krytycznej wobec radykalnego upadku modernistycznych koncepcji języka i dziejów, o czym syntetycznie i przekonywająco pisze Katarzyna Bojarska (2012). Tym niemniej, w kontekście Holokaustu traktowanego jako wydarzenie o granicznym znaczeniu w historii ponowoczesnej, nabrała ona wyjątkowej intensywności, szczególnie w odniesieniu do wszelkiego rodzaju reprezentacji figuratywnych, w tym literatury – według Lawrence’a Langer’a uosabiającej zawiły związek pomiędzy „opresją historii” i „impresjami sztuki” (Langer 1990: 19). Trafne podsumowanie najważniejszych wątków debaty na temat sposobów ujmowania fikcji w literaturze Holokaustu,

jej rosnącej z upływem czasu nieostrości gatunkowej oraz fabularyzacji występującej jawnie w formach niefikcjonalnych, a przynajmniej nie do końca fikcjonalnych.

Niedawnym przykładem takich kontrowersji wokół postholokaustowego literackiego opracowania historii ocalonego jest bestsellerowy *Tatuażysta z Auschwitz* brytyjskiej pisarki Heather Morris. Choć, jak wielokrotnie przyznawała sama autorka, książka jest powieścią, opiera się jednocześnie na „w pełni prawdziwej” historii Lali Sokolowa, słowackiego Żyda ocalałego z Auschwitz, rzekomo opowiedzianej przezeń autorce osobiście (Morris 2018). Jednakże w opinii Wandy Witek-Malickiej, pracowniczki Centrum Badań Muzeum Auschwitz-Birkenau, która dokonała „weryfikacji faktów” (*fact-checkig*) w utworze Morris: „wojenna rzeczywistość, a zwłaszcza historyczny i społeczno-psychologiczny kontekst obozu koncentracyjnego – został w książce odrealniony i spoetyzowany” (Witek-Malicka 2018: 14; brzmienie oryg. – A.P.). Z perspektywy historycznej i archiwistycznej reprezentowanej przez Witek-Malicką mogłoby się wydawać, że sednem kontrowersji jest tutaj proste przeciwstawienie prawdy zmyśleniu, o co przeważnie toczą się spory, gdy w grę wchodzi jakakolwiek literacka ekspresja na temat Holokaustu, szczególnie zaś ta poczyniona przez autora urodzonego po wojnie. Jeśli jednak spojrzymy na problem od strony antropologicznej, czyli na sytuację komunikacyjną oraz okoliczności kulturowe, w których powstaje, a potem funkcjonuje taka narracja, składają się na nie co najmniej cztery istotne elementy. Po pierwsze: pewien uznany za bazowy obraz przeszłej rzeczywistości odtworzony na podstawie dostępnych źródeł i eksponowany przez powołaną do tego, oficjalnie autoryzowaną i umocowaną społecznie instytucję archiwistyczno-wystawienniczą. Po drugie: treść niedostępnej bezpośrednio relacji ocalonego posiadającego uświadomione lub nie cele związane z opowiedzeniem swojej historii. Po trzecie: oczekiwania, wrażliwość i zdolności poznawcze odbiorców, którzy jednocześnie kształtują globalny rynek opowieści o Zagładzie i są przezeń kształtowani. Po czwarte w końcu: wizja artystyczna autorki wynikająca z jej własnych doświadczeń i pragnień w stosunku do opisywanej historii. Biorąc powyższe pod uwagę, wniosek podsumowujący weryfikację *Tatuażysty...*, że: „[z] uwagi na ilość błędów merytorycznych książka nie może być rekomendowana jako wartościowa pozycja dla osób chcących poznać i zrozumieć dzieje KL Auschwitz”

(Witek-Malicka 2018: 17), choć w dwuwartościowej logice „prawda–fałsz” jest pewnie trafny, to na tle bardziej skomplikowanego układu sił i napięć wydaje się ostatecznie chybiony. Wszak nie jest wcale oczywiste, że to właśnie „poznanie i zrozumienie dziejów” stanowi główny cel uczestników współczesnej komunikacji społecznej o Holokaucie.

## Niepoprawna: Wiera Gran

Książkę *Oskarżona: Wiera Gran* Agaty Tuszyńskiej<sup>3</sup>, opowiadającą o losach artystki międzywojennych scen polskich i legendarnej pieśniarki getta warszawskiego oskarżanej po wojnie o kolaborację z Niemcami, należałoby bez wątplenia umieścić na drugim końcu spektrum holokaustowego *life writing*, znacznie bliżej *non-fiction* niż *Tatuażystę z Auschwitz*. Autorka, znana przede wszystkim jako naczelną polską biografistka, wyraźnie wpisuje swój tekst w tradycyjne ramy gatunkowe biografii i reportażu śledczego. *Oskarżona...* jest przede wszystkim opowieścią o życiu Wiery Gran poprowadzoną za pomocą trzecioosobowej, chronologicznej narracji podporządkowanej dociekaniu tego, czy oskarżenia o kolaborację były prawdziwe czy fałszywe – czyli ustaleniu przebiegu wydarzeń z przeszłości za pomocą dokumentów, artefaktów i rozmów z naocznymi świadkami. Jednocześnie, mimo przyjęcia matrycy rekonstrukcji cudzego tragicznego życia połączonej z opisem procesu dochodzenia do prawdy o nim, tekst Tuszyńskiej wyraża właściwie niemożliwość jednego i drugiego, nie unieważniając jednak samego dążenia umiejscowionego w konkretnym podmiocie. W porównaniu bowiem do poprzednich biografii Tuszyńskiej, w *Oskarżonej: Wierze Gran* pisarka obecna jest nie tylko jako autorski fantom ujawniający tajniki warsztatu dokumentalnego lub refleksje w stosunku do przedmiotowej materii, ale jako pełnoprawna postać dramatu opisywanego życia, która próbując w nie wnikać, stara się lepiej zrozumieć siebie. Poznanie przeszłości nie stanowi zatem u Tuszyńskiej punktu dojścia, jak chciałaby Witek-Malicka w krytyce *Tatuażysty z Auschwitz*, lecz środek wiodący ku głębokiej introspekcji, skonfrontowaniu się z jakąś prawdą o sobie i o własnym środowisku życia. Ponadto silnie wyeksponowana warstwa krytyczno-refleksyjna w *Oskarżonej...*, wedle tradycyjnych reguł gatunku raczej niepożądana i poczytywana jako błąd w sztuce, demaskuje miraż przezroczystości biografii, kwestio-

<sup>3</sup> Wszystkie odniesienia w tekście do wydania: Tuszyńska 2010.

nując dogmat obiektywności i autentyczności wspartej reżimem dokumentaryzmu. Wydaje się, że artystyczne dążenia Tuszyńskiej w *Oskarżonej...*, nawet jeśli nakierowane w jakimś stopniu na poznanie dziejów, mają ukazać także jego ograniczenia iluzji przezroczystości, jak również stojące za nim osobiste pragnienia i społeczne interesy.

*Oskarżoną: Wierę Gran* można, wedle powyższego, czytać jako pierwszą polską auto/biografię post-holokaustową, która, jak będę się starała pokazać, w sposób jawny kwestionuje pewne utrwalone kulturowo wzorce przedstawiania Zagłady oraz jej społecznego odbioru. Śladów podważenia owych wzorców dopatrzeć się można w licznych kontrowersjach, jakie książka wzbudziła na rodzimym gruncie. Ta najbardziej wyeksponowana w mediach głównego nurtu rozegrała się w tej samej dychotomicznej przestrzeni aksjologiczno-symbolicznej, w jakiej dokonano weryfikacji faktów w *Tatażycie z Auschwitz: dotyczyła mianowicie prawdziwości oskarżeń o kolaborację z okupantem rzuconych przez Gran na jej niegdysiejszego akompaniatora, Władysława Szpilmana*. Pieśniarka powtarzała je wielokrotnie na forum publicznym, między innymi w świadectwie nagrany na wideo dla Fundacji Shoah oraz swoich wspomnieniach, a także w rozmowach z Tuszyńską, jednak w przypadku ich obecności w *Oskarżonej...* sednem kontrowersji było nie to, że pisarka coś zmyśliła czy podkoloryzowała, ale sam fakt, że przytoczyła słowa Gran bez dowodu na ich prawdziwość, co miało przeszkodzić rodzinie w kultuwowaniu „dobrej pamięci” o zmarłym. Proces sądowy, jaki wytoczył autorce i jej polskiemu oraz niemieckiemu wydawcy syn Szpilmana, w dużej mierze przesłonił inne aspekty książki Tuszyńskiej, sprowadzając ją do poziomu skandalu obyczajowego. Równocześnie jednak szeroko komentowana w mediach kontrowersja sądowa ujawniła także głęboko osadzony w kulturze polskiej wzorec odbioru biografii, czy szerzej literatury *non-fiction*, zakładający niezapośredniczoną, autentyczną reprezentację rzeczywistości (Kusek 2015), co poniekąd tłumaczy słaby odzew wobec artystycznych zabiegów zastosowanych przez Tuszyńską w książce.

Na szczęście polskie reakcje na *Oskrażoną...* nie ograniczyły się jedynie do kwestii sprawy sądowej oraz ogólnie ciepłego, acz powierzchownego, przyjęcia, z czasem połączonego z wyrazem solidarności z sekowaną przed sądem pisarką. Znalazły się wśród nich głosy recenzenckie wskazujące na fundamentalne dla tego tekstu problemy, które jednocześnie stanowią stałe punkty zapalne w dyskursie pamięci o Zagładzie. Po pierwsze zwrócono uwagę na kwestię niewystarczającej dokumentalności tekstu Tuszyńskiej,

wytykając autorce między innymi nie dość dogłębną kwerendę, a także nierzetelność w przywoływaniu źródeł, w tym szczególnie cytatów, również z samej Gran (Nawój 2011). Po drugie wątpliwości wzbudziła postawa etyczna pisarki w zakresie zarówno jej relacji ze starszą, schorowaną bohaterką – przede wszystkim w odniesieniu do metody pozyskiwania informacji oraz ich ekspozycji w książce (Samson 2011) – jak i mnożenia kosztem ocalonej, oraz Holocaustu w ogólności, własnego kapitału symbolicznego (Szczęsna 2010). Oprócz tego, przedmiotem pewnego zakłopotania oraz, w przypadku akademickich odniesień, także krytycznej analizy stało się literackie przedstawienie ofiary i samej pisarki, która nie doświadczywszy Zagłady, usiłuje ją „przeżyć” (Śliwiński 2012; Sosnowski 2011).

Wymienione obszary problemowe będą mnie interesować nie tyle pod względem meritum podnoszonej krytyki, ile raczej jako „gorące” momenty społecznie usankcjonowanej pamięci Zagłady, wypracowanej w toku złożonych procesów kulturowej negocjacji i służącej współczesnym zbiorowościom za bolesny, acz już w dużej mierze oswojony i politycznie zoperacjonalizowany, punkt odniesienia. Kwestia tego, w jaki sposób tekst Tuszyńskiej narusza niektóre elementy tej swoistej homeostazy pamięci o Zagładzie, staje się jeszcze bardziej widoczna, gdy przyjrzymy się tłumaczeniu, a raczej adaptacji *Oskarżonej...* na potrzeby odbiorcy zagranicznego. Na rynku praw wydawniczych książka Tuszyńskiej stała się wszak jednym z najbardziej rozchwytywanych polskich towarów eksportowych, doczekawszy się, jak do tej pory, wydań w dziesięciu krajach, w tym w Macedonii, Słowenii i Izraelu. Co ciekawe, tekst *Oskarżonej...* oferowany czytelnikom zagranicznym w znacznym stopniu różni się od polskiego oryginału – można nawet zaryzykować twierdzenie, że mamy do czynienia z jakościowo innymi utworami. Podstawą zagranicznych edycji *Oskarżonej...* był bowiem nie tekst polski, ale jego przekład, a właściwie redakcja francuska (Tuszyńska 2012). Taka strategia może budzić uzasadnione zdziwienie – w końcu, szczególnie w Europie, wybitnych tłumaczy z polskiego nie brakuje, a praktykę tłumaczenia przez pośrednika stosuje się na rynku wydawniczym coraz rzadziej. Według dość wymijających wyjaśnień samej autorki zapytanej o tę kwestię w jednym z wywiadów towarzyszących amerykańskiemu wydaniu *Oskarżonej...*, powody tego translatorskiego głuchego telefonu miałyby być raczej prozaiczne i czysto techniczne: „oczywiście najłatwiej byłoby tłumaczyć jedynie z polskiego (czyli oryginału), jednak francuski wydawca posiada międzynarodowe prawa do książki oraz jej przekładu. Dlatego tłumaczenie mojej książki powinno opierać się na wersji francuskiej” (Wróbel Best 2015: 89).



Nie wnikając w stopień umocowania tych wyjaśnień w realiach prawnych i rynkowych, trzeba wyraźnie powiedzieć, że owa „wersja”, jak nazywa ją sama Tuszyńska, stanowi istotnie pewien wariant tekstu oryginalnego, poddanego przez francuskiego wydawcę znaczącym modyfikacjom wykraczającym, jak sądzę, poza zabiegi czysto redakcyjne. Trudno powiedzieć, jaki udział miała w tym procesie sama Tuszyńska. Jak wspomina w przytoczonym wywiadzie, dzięki płynnej znajomości języków uczestniczyła w pracach nad zaadaptowaniem czy też „przerobieniem” (dosł. *convert*) tekstu z polskiego na francuski, a potem na angielski, zaś efekty tych prac, które określa osobliwym mianem *translational linguistics*, bardzo ją zadowolily (Wróbel Best 2015, 89). Można więc domniemywać, że pisarka była zaangażowana, przynajmniej w jakimś stopniu, w przerabianie swojego tekstu na coś, co według wydawcy i/lub niej samej zostanie dobrze przyjęte przez czytelników zagranicznych. Tak czy inaczej warto dokładniej pochylić się nad różnicami pomiędzy oryginalną *Oskarżoną*... a jej eksportową wersją, której wariantem jest dla mnie tutaj wydanie amerykańskie, dokonane na podstawie francuskiego (Tuszyńska 2013). Ujawniają one bowiem ukryte kontury obowiązującego, w dużej mierze zglobalizowanego, dyskursu pamięci o Zagładzie, podlegającego reżimowi konwencji przedstawiania i wypracowanych kulturowo stylów recepcji. Wspominam tutaj z premedytacją o reżimie w znaczeniu wiążących, acz często niepisanych, reguł gry społecznej regulującej to, co można, a czego nie można powiedzieć w kontekście Holokaustu<sup>4</sup>. Wbrew pozorom są one bowiem funkcją nie wyłącznie etyki, lecz także konkretnych potrzeb i interesów indywidualnych oraz społecznych stojących za określonym odwoływaniem się do Zagłady. Wszak, jak zauważa Hans Kellner (1994), pamięć Holokaustu, choć jest między innymi wyrazem szacunku wobec ofiar i ich cierpienia, nie służy im, lecz współczesnym, którzy ją kultywują.

Poniżej przedstawiam analizę porównawczą *Oskarżonej: Wiery Gran* oraz jej przekładu angielskiego, dokonanej jak wszystkie inne, na podstawie francuskiej, preredagowanej wersji książki Tuszyńskiej. Biorąc pod uwagę możliwość nawet znacznych odchyień od oryginału występujących zawsze, gdy w grę wchodzi tłumaczenie przez pośrednika, nie będę się

---

<sup>4</sup> Grzegorz Niziołek (2013: 81–84) przeciwstawia reżim „uregulowanej ideologicznie społecznej wiedzy o Holokaucie” – kontrolowanej przez poprawnościowy dyskurs o granicach reprezentacji – nieustannie negowanemu przezeń fenomenowi „pamięci w działaniu”, który zachodzi w przestrzeni aktywności artystycznej.



skupiać na wszystkich różnicach. Interesują mnie przede wszystkim zmiany o charakterze globalnym, przyczyniające się do znacznej modyfikacji wymowy oryginału, czy to poprzez przemieszczenie akcentów, zmianę kompozycji i układu, modyfikacje stylistyczne, czy opuszczenia i skróty. Zabiegi te wykraczają, moim zdaniem, poza rutynowe czynności mające na celu uczynienie książki bardziej zrozumiałą dla odbiorcy spoza oryginalnego kontekstu kulturowego<sup>5</sup> i odzwierciedlają głębsze tendencje do redagowania wypowiedzi o Zagładzie zgodnie z obowiązującymi konwencjami przedstawiania Holokaustu i mówienia o nim. Identyfikacja i analiza zmian, jakim poddany został tekst *Oskarżonej...* na etapie jego przystosowywania do funkcjonowania na rynku zglobalizowanych wyobrażeń o Zagładzie, pozwolą prześledzić, w jaki sposób zdyscyplinowano narrację Tuszyńskiej, czyli, innymi słowy, dokonano swoistej kulturowej i estetycznej adiustacji, dostosowując ją do pewnych akceptowanych społecznie wzorców pamiętania o Zagładzie.

## Fiksacja na niefikcję

Pierwszy, najobszerniejszy i być może funkcjonalnie nadrzędny, poziom redakcji *Oskarżonej...* obejmuje zagadnienia wynikające z granicznego charakteru tekstu, który wyraża się przede wszystkim we wpisanej w jego konstrukcję nieostrości gatunkowej. Jak zaznacza Tuszyńska w podziękowaniach, będących swoistym postscriptum do zasadniczej treści książki, nie była ona pisana – a więc w domyśle: nie ma być też czytana – jako biografia ani nawet monografia dokonań artystycznych śpiewaczki, ale jako

---

<sup>5</sup> Do takich zaliczam dodanie w zagranicznej wersji książki objaśnień czy rozwinięć niektórych kwestii w tekście, w tym uszczegółowienie podpisów pod zdjęciami, jak również niektóre z licznych działań redukcyjnych, zwłaszcza usunięcie akapitów uznanych najprawdopodobniej przez redakcję za zbyt szczegółowe (por. np. skróty w rozdziałach o specyfice polskiej przedwojennej sceny artystycznej oraz o meandrach zeznań świadków w sprawie Wiery Gran). Z zupełnie innych, lecz równie zrozumiałych ze strony wydawnictwa powodów amerykańską wersję *Oskarżonej...* uzupełniono o nieco sztywne odautorskie zastrzeżenie umieszczone w tekście głównym tuż pod przytoczoną przez Tuszyńską wypowiedzią Gran o tym, jakoby Władysław Szpilman współpracował w getcie z okupantem w szeregach tzw. granatowej policji. Zapewne ze względów zabezpieczenia przed ewentualnym procesem amerykański czytelnik otrzymuje w tym miejscu następującą, jasną deklarację pisarki: „Nie znalazłam potwierdzenia prawdziwości tego wspomnienia w archiwach, do których miałam dostęp, ani w wypowiedziach świadków” (Tuszyńska 2013: 95).

osobisty zapis „spotkania” z nią (O 450)<sup>6</sup>. Oczywiście taka antybiograficzna deklaracja wydaje się w przypadku *Oskarżonej*... mocno na wyrost, jako że, jak wspomniałam wcześniej, książka bazuje na strukturze typowej dla biografii, a ciężar narracji koncentruje się wyraźnie na opowieści o życiu Wiery Gran oraz na reporterskim dochodzeniu prawdziwości oskarżeń o kolaborację. Jednocześnie jednak warstwa „spotkania”, jak nazywa to Tuszyńska, jest w tekście bardzo wyeksponowana – zarówno w postaci fragmentów opisujących dynamikę relacji pomiędzy dwiema kobietami, jak i partii refleksyjnych zawierających przemyślenia podmiotu piszącego na temat osobistej konfrontacji z doświadczeniem reprezentowanym przez Gran.

W kontekście rozważań na temat budowania czy też podtrzymywania pewnych matryc mówienia o Zagładzie w przestrzeni zglobalizowanej pamięci owa zasada genetycznej nieoznaczoności *Oskarżonej: Wiery Gran* jest istotna nie tyle ze względu na kwestie literackiej taksonomii, ile na związane z konwencjami literackimi zakorzenione kulturowo style odbioru. Na płaszczyźnie recepcji pograniczność oryginału wywołuje bowiem fundamentalną niepewność co do tego, w jakich proporcjach mamy w tekście do czynienia z *fiction*, a w jakich z *non-fiction*. W polskiej wersji książki Tuszyńskiej napięcie pomiędzy jakąś prawdą rzeczywistości wyrażoną poprzez tekst, prawdą przytaczanych dokumentów, prawdą bohaterki posiadającej własną agendę opowiadania a prawdą pisarki – której osobiste stawki w historii Gran są co prawda skrajnie różne od tych reprezentowanych przez Wierę, ale być może równie wysokie – znajduje wyraz w hybrydyczności i niejednokrotnie skrajnej fragmentaryczności utworu. Autorka posługuje się strategią montażu: miesza media, konwencje typograficzne, źródła i perspektywy, nie dając przy tym właściwie wskazówek, w jaki sposób odbiorca ma dokonać między nimi powiązań, do jakiego kontekstu lub aktora je przypisać. Na ten dysonans zwraca uwagę w swojej recenzji Ewa Nawój (2011):

Czytelnik ma prawo zadać sobie pytanie, skąd w książce, tak starannej na pierwszy rzut oka, tak dalece idąca niefrasobliwość, nonszalancja w przytaczaniu źródeł. Trochę to, w wybranych fragmentach, jakby powieść, ale przecież ostatecznie nie powieść, więc zazwyczaj stosowane w publikacjach dokumentalnych zasady powinny obowiązywać.

---

<sup>6</sup> Lokalizacja cytatów w tekście: oryginał polski ze skrótem *O*; tłumaczenie angielskie – *V* wraz z numerem stron – A.P.

Od tekstu literackiego dotyczącego Zagłady, a szczególnie biografii, czyli gatunku dekodowanego jednoznacznie jako dokumentalny, wymaga się przede wszystkim rzetelności źródłowej. Nie ma miejsca na fragmentaryczność, elipsę czy niedopowiedzenie, nawet jeśli wytworzone w ramach takiej literackiej gry znaczeń uobecnienie Holokaustu zachodzące poprzez odniesienie, a nie reprezentację, może wywrzeć na odbiorcy równie istotny wpływ co źródło historyczne. Tymczasem to właśnie tak rozumiany „efekt Holokaustu” (Van Alphen 1997: 10) wywołuje w wielu momentach lektury książka Tuszyńskiej, szczególnie zaś tam, gdzie dochodzi jednocześnie do afektywnej destabilizacji odbiorcy. W polskim tekście *Oskarżonej...*, pełnym niebezpośrednich odwołań do Zagłady, następuje to już na początku. Rozdział ekspozycyjny, ukazujący moment spotkania pisarki i jej bohaterki oraz długi proces przekraczania „progu zaufania” (O 13) rozpoczyna się osobliwym, podanym kursywą fragmentem. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że to cytat z poradnika dla gospodyń domowych na temat sposobów likwidacji moli, lecz czytelnik szybko orientuje się, że ma do czynienia raczej z monologiem starszej osoby udzielającej życiowych rad z własnego tragicznego doświadczenia. Pod koniec zaś oczywiste staje się, że w całym fragmencie mowa nie o likwidacji szkodników domowych, ale o getcie, zaś przejście to, mimo dezorientacji, jaką wprowadza takie otwarcie rozdziału, jest dla czytelnika zupełnie zrozumiałe dzięki głęboko zakorzenionemu i powszechnie dekodowalnemu imaginariu kulturowemu związanemu z Zagładą (por. Kowalska-Leder *et al.* 2017: 510–12). W miarę lektury rozdziału, zatytułowanego zresztą *Na mole najlepsze są cytryny*, staje się jasne, że otwierający całość, lecz wyraźnie osobny fragment to jakaś wypowiedź Wiery Gran: albo cytat z jej wspomnień, co sugerowałoby typograficzne wyróżnienie, albo przytoczenie jej słów skierowanych do pisarki podczas jednego ze spotkań, o czym świadczyć może powtarzany zwrot adresatywny „pani” wpleciony w asocjatywnie skonstruowany tekst. Na późniejszym etapie lektury polskiej wersji *Oskarżonej...* uwidacznia się z kolei powiązanie między obrazem mrowiącego się robactwa a ustawicznie przywoływaną przez Gran egzystencjalną sytuacją osaczenia przez wrogów, rzeczywistych i wymaginowanych, który Tuszyńska przytacza kilkakrotnie, by zasygnalizować stan psychiczny swojej bohaterki.

Mimo że w świetle całej narracji kontekst i funkcja fragmentu o cytrynach nie ulegają wątpliwości, jego geneza pozostaje niejasna – czytelnik nie ma pewności, czy stanowi on dosłowny cytat z Gran, czy też jakąś jego kreatywną wariację. Wszak jedną z głównych strategii Tuszyńskiej w pisaniu o życiu Wiery Gran – a także po części własnym, o czym później – jest,

jak wskazuje autorka, „dopasowywanie do siebie monologów” bohaterki (O 110). Zamiast więc konwencjonalnej kombinacji mowy pozornie zależnej z dosłownymi cytatami z rozmów z Gran oraz wytworzonych przez nią dokumentów osobistych: wspomnień, listów, zapisków (wprowadzonych jednoznacznie przez cudzysłów i półpaazy w przypadku dialogów lub inne czytelne rozwiązanie typograficzne), czytelnik oryginału *Oskarżonej...* porusza się w dużej mierze w terenie mowy zupełnie jawnie zależnej od samej pisarki, która wskazana zostaje w tekście jako główna instancja budująca narrację. A wytwarza ją ze strzępków informacji, często niekompletnych lub wzajemnie się wykluczających dokumentów oraz materii pamięci swoich rozmówców, „migotliwej i zmiennej, powoływanej do życia często w sprzecznych kontekstach i w różnych celach” (O 450).

Technika montażu służy Tuszyńskiej do zamierzonego naruszenia wspomnianych przez Nawój „zasad stosowanych w publikacjach dokumentalnych”. Pisarka czyni to poprzez zacieranie granic między źródłami, kontekstami i wypowiedziami swoich interlokutorów, zestawianie ich w sposób tworzący nowe sensy, czy kreatywne uzupełnianie białych plam znaczenia, podając jednocześnie w wątpliwość także jedno z najważniejszych założeń myślenia w kategoriach dokumentalności, czyli obiektywność dokumentu jako źródła autentyczności. Choć teoretycznie w kontekście piśmiennictwa holokaustowego zdemaskował ją już dawno James Young (Young 1988), pisząc o „retoryce faktu” w procesie produkcji znaczenia przez świadectwo, przekonanie o tym, że fakty mówią niejako „same za siebie” poprzez źródła – w tym dokumenty i relacje świadków czasu historycznego (niem. *Zeitzeuge*) – nadal w dużej mierze dominuje w kulturze odbioru piśmiennictwa o Zagładzie. Jakby w świadomej kontrze do takiego myślenia, w rozdziale zatytułowanym przewrotnie *Powyższe zeznanie daje świadectwo prawdzie*, Tuszyńska zestawia z sobą, praktycznie bez autorskiego komentarza, fragmenty zeznań świadków w procesie Wiery Gran o kolaborację – tym razem podając dokładnie źródło i autora wypowiedzi oraz opatrując każdy cytat cudzysłowem. Te nagie cytaty, wybrane oczywiście przez autorkę z protokołów sądowych i ułożone w pewną konstelację, ale w żaden sposób nieinkrutowane odautorską inwencją czy wyobraźnią, wbrew nadziejom fundującym retorykę faktyczności, wcale nie prowadzą do prawdy:

Oto zdarzenia, czyli fakty, ich warianty i głuchy telefon powtórzeń. Odbijają się echem coraz dalej i silniej. Kolejne odsłony przetwarzają poprzednie kadry. Echa wywołują echa. Oto świadkowie własnych win i krzywd (O 220).

Według Tuszyńskiej – celowo nawarstwiającej w jednym rozdziale relacje naocznych świadków i źródła pisane traktowane zgodnie z silną i rozpowszechnioną intuicją hermeneutyczną w kategoriach artefaktów przeszłości zapewniających jakiś stopień bezpośredniości w obcowaniu z nią<sup>7</sup> – dokumenty nie mówią „same za siebie”. Co więcej, nie tylko nie dają odpowiedzi na żadne z istotnych pytań dotyczących przebiegu wydarzeń, a więc i prawdy o postawie Gran w getcie, ale zaciemniają perspektywę jeszcze bardziej, ostatecznie przekreślając fantazmat o pierwotnym, przejrzystym obrazie przeszłości czekającym tylko na odsłonięcie.

Fragmentaryczność i nieciągłość tekstu polskiej pisarki oraz jego jawnie montażowa struktura mają więc, jak się zdaje, odzwierciedlać dynamikę opowieści o przeszłości, która zawsze jest konstrukcją: „Nie ma ciągłej narracji losu. Ani w codzienności, ani w pamięci. Są ślady (znaki). Obrazy, z których można rekonstruować przeszłość” – pisze Tuszyńska w rozdziale *Pociąg z Marsylii przyjechał... (O 326)*. W tej sekcji dla zobrazowania powojennych losów Gran, a także scharakteryzowania bardziej osobistych, niezwiązanych z Zagładą, aspektów jej życia (przede wszystkim relacji z mężczyznami) wykorzystuje autorka technikę arbitralnie wybranych migawek, czy też „pocztówek” z życia swojej bohaterki, ilustrowanych zdjęciami z domowego albumu Wiery. Fotografie – będące w polskim wydaniu *Oskarżonej...* istotnym elementem opowieści, nie tyle ją ilustrującym, ile współtworzącym – wskazują również na drugi bardzo ważny aspekt wspomnianej nieoznaczoności tekstu Tuszyńskiej. Jego rwana, arbitralna struktura, wielość głosów, a także ich nieokreślona atrybucja odsyłają do fragmentarycznej, i z konieczności ograniczonej, percepcji pisarki będącej samozwańczą – ale czy można inaczej? – powierniczką świadectwa wzgardzonej śpiewaczki getta. Wszak liczące niemal 400 stron, bardzo starannie zaaranżowane graficznie polskie wydanie *Oskarżonej...* wypełniają nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, zdjęcia dokumentalne, ilustrujące historię życia Wiery Gran i przedstawiające osoby i obiekty z nim związane, lecz także fotografie wykonane przez autorkę w paryskim mieszkaniu artystki. Ujęcia Gran w podomce, wspierającej się na kuli i wykonującej rutynowe czynności, a także zbliżenia na konkretne detale – głównie związane

---

<sup>7</sup> Jednym z najlepszych jej przedstawień jest scena z filmu *Shoah*, w której Raul Hilberg, dotykając dokumentu trzymanego niegdyś przez nazistowskiego urzędnika, porusza kwestię kontaktu artefaktu z konkretnym elementem rzeczywistości historycznej, co czyni go *de facto* jej jedyną dostępną materialną resztką.

z dawną świetnością i urodą bohaterki: okładki płyt, plakaty, bibeloty, buty, biżuterię..., lub z jej upadkiem w starość i chorobę psychiczną, na przykład bazgroły na ścianach czy suche bukiety zwisające z sufitu – dają wgląd w spotkanie dwóch kobiet poprzez pryzmat osobistego spojrzenia pisarki. To w jego i tylko jego ramach, zdaje się podkreślać tymi zdjęciami Tuszyńska, dany jest nam wgląd do historii Wiery Gran.

W przeciwieństwie do swojego polskiego, pogranicznego strukturalnie i narracyjnie, pierwowzoru eksportowa wersja *Oskarżonej...*, mimo że zachowuje w przekładzie wspomniany wcześniej „antybiograficzny” manifest wyrażony przez autorkę w podziękowaniach, jest zredagowana w taki sposób, by książkę Tuszyńskiej jak najbardziej do biografii „nawrócić”. Edycja amerykańska, zakwalifikowana przez indeks Biblioteki Kongresu do kategorii „biography/history”, już poprzez okładkę zdradza tę nadrzędną intencję dopasowania narracji Tuszyńskiej do niekontrowersyjnej z punktu widzenia wzorców pamięci o Zagładzie opowieści o tragicznym losie ocalonej. Tytuł *Vera Gran: The Accused* (nie zachowujący *nota bene* znaczenia oryginału odsyłającego *stricte* do zapisu w dokumentach sądowych) jest bowiem typograficznie złożony na obwołucie w taki sposób, by zarówno krojem pisma, jak wielkością i kolorem czcionki wyeksponować imię i nazwisko bohaterki. Następujący w dolnej części quasi-podtytuł:

THE CELEBRATED SINGER OF THE WARSAW GHETTO,  
HER PIANO ACCOMPANIST WŁADYSŁAW SZPILMAN,  
AND A MEDITATION ON THE NATURE OF COLLABORATION

dotakowo kieruje oczekiwania potencjalnego odbiorcy w stronę „słynnej śpiewaczki getta warszawskiego” jako głównego tematu książki. Co ciekawe – i ironiczne, biorąc pod uwagę wyeksponowaną w książce zawiść Gran wobec swojego dawnego akompaniatora i gorzką refleksję Tuszyńskiej na temat genderowego zróżnicowania wzorców pamiętania – Gran postawiono w podtytule, zapewne z względów marketingowych, niemalże na równi ze Szpilmanem, rozślawionym na całym świecie dzięki filmowi Polańskiego jako postać ikoniczna w kontekście Zagłady. W ramach promocyjnej zachęty wydawca amerykański nie sugeruje więc, tak jak początkowo Wydawnictwo Literackie w swojej kampanii marketingowej wokół *Oskarżonej...*, że: „Biografia żydowskiej śpiewaczki z warszawskiego getta, Wiery Gran, to nieznana do tej pory część historii Władysława Szpilmana, słynnego Pianisty z filmu Romana Polańskiego” – na czym swoje oskarżenie w głównej

mierze oparł Andrzej Szpilman<sup>8</sup>. Zamiast dość mało wysublimowanej zapowiedzi skandalu i taniej sensacji w charakterze dźwigni handlu Amerykanie stawiają raczej na klasyczny *name-dropping* – wyciągnięcie na pierwszy plan imienia bardziej „celebrowanego” w kulturze memorialnej ocalałego, które przyciągnie czytelników, mimo że to nie ono *de facto* stoi w centrum opowieści. Perswazyjny efekt tej formatującej odbiór książki wydawniczej konstrukcji wzmacnia jeszcze kończąca okładkowy *blurb* mglista obietnica dotknięcia kulturowego tabu kolaboracji. O wiele bardziej wysublimowaną grę z oczekiwaniami czytelnika prowadzi się jednak w samym tekście *Vera Gran: The Accused*, będącym jedynie nominalnie tłumaczeniem *Oskarżonej: Wiery Gran*.

Już przerzucenie kilku kartek uświadamia, jak bardzo różnią się obydwie książki. Tytuł pierwszego rozdziału oryginału: *Na mole najlepsze są cytryny*, pochodzący od incipitu zgodnie z konwencją przyjętą w oryginale i zachowaną w tłumaczeniu, zostaje zastąpiony w amerykańskim wydaniu następującym: *She picked up the receiver but didn't speak*. Dlaczego? Ponieważ wspomniany osobliwy fragment o zwalczaniu robactwa otwierający polskie wydanie książki Tuszyńskiej tego angielskiego już nie otwiera. W amerykańskiej edycji – *nota bene* dość mocno redukującej pierwszy rozdział, w którym Tuszyńska zdecydowała się umieścić nie „początki” samej Wiery, czyli klasyczne otwarcie biograficzne, ale początki własnej z nią znajomości – fragment o cytrynach, przetłumaczony w całości, został ujęty w cudzysłów, pozbawiony kursywy i przeniesiony kilkanaście stron dalej (V 12). W miejsce, dodajmy, nieprzypadkowe: po akapicie opisującym Wierę bawiącą się dyktafonem i zakończonym sakramentalnym: „A voice”, który jednoznacznie sugeruje sytuację odtwarzania słów Wiery z taśmy. Zatem fragment pełniący w oryginale funkcję mocnego destabilizatora narracji linearnej, a tym samym czytelnicznych oczekiwań, przeniesiono w tłumaczeniu tam, gdzie jak najnaturalniej wpisałby się w bezszwową strukturę opowieści reportażowej. Poprzez zmianę, a właściwie dorobienie, kontekstu ujednoznacznilo także kwestię źródła tego cytatu bądź kolażu cytatów, przedstawiając go, również za pomocą zabiegów typograficznych, jako dosłowne przytoczenie słów Gran transkrybowanych z nagrania.

Powyższy przykład modyfikacji dokonanej w wersji zagranicznej książki Tuszyńskiej w stosunku do oryginału można uznać za symptomatyczny

---

<sup>8</sup> Por. doniesienie PAP, <https://www.tvp.info/3229544/syn-szpilmana-to-rojenia-chorej-kobiety> (dostęp: 4.12.2019).



dla całej strategii redakcyjnej nakierowanej na zaadaptowanie tekstu do utartych standardów opowiadania o Zagładzie: począwszy od powszechnie rozpoznawanych jako dokumentalne konwencje formalnych, poprzez niektóre wzorce przedstawiania obejmujące między innymi decorum reprezentacji ocalonych i etyczne standardy mówienia o Holokauście przez tych, którzy go nie doświadczyli. W odniesieniu do pierwszej kwestii, w wersji eksportowej *Oskarżona...* zbliża się maksymalnie do matrycy klasycznej biografii, nabierając przy tym zdumiewającej wręcz, zważywszy na silną fragmentaryczność oryginału, koherencji narracyjnej. Wypowiedzi Wiery i świadków, a także pisarki, ujęte są konsekwentnie w cudzysłów i pogrupowane w dialogi lub kompozycje monologów bohaterki, czasami przeplatane odautorskim komentarzem. Dzięki temu, mimo że sekwencje takie nadal często pozostają od siebie oderwane, co w tłumaczeniu podkreślone zostaje nawet częściej niż w oryginale stosowanym światłem śródtekstowym, w tłumaczeniu wytwarza się efekt spójności oraz wynikającej z niej hermeneutycznej stabilności, także w miejscach, gdzie oryginalnie Tuszyńska celowo dąży do tekstualnego zainscenizowania kondycji braku porozumienia i/lub zrozumienia. Pozostałe fragmenty funkcjonujące w polskim tekście *Oskarżonej...* na prawach przynajmniej domniemanego cytatu podano w edytowanej wersji kursywą jako dosłowne przywołanie źródła zewnętrznego (czasem z dodanym komentarzem sugerującym proveniencję) lub, co dość częste, zamieniono na narrację trzecioosobową. Na porządku dziennym są także zabiegi opuszczania lub rozdzielania całych partii tekstu, jak również przenoszenia ich w miejsca bardziej odpowiednie pod względem logiki i płynności wyводу. (Warto dodać, że wiele zmian kompozycyjnych wywołanych jest wcześniejszą ingerencją w tekst, na przykład opuszczeniem niektórych fragmentów, co daje świadectwo klasycznej sytuacji edytorskiego błędnego koła). Spójności narracyjnej tłumaczenia służą także subtelne łączniki dodane do tekstu w celu złagodzenia dość gwałtownych w oryginale przejść formalnych i tematycznych, a także w niektórych przypadkach – najwyraźniej tam, gdzie scalenie było niemożliwe – wprowadzenie gwiazdek jako formalnych separatorów sygnalizujących niebezpieczny narracyjny uskok.

Dążenie do ubiograficznienia – czy, szerzej, „udokumentalnienia” – książki Tuszyńskiej w stosunku do w intencji bardziej osobistego, literacko ukształtowanego oryginału widać wyraźnie nie tylko w polityce redakcji wykonanej na potrzeby tłumaczenia *Oskarżonej...*, lecz także w konserwatywnej koncepcji graficznej amerykańskiego wydania. Przedrukowano w nim bowiem, już w zwykłym linearnym układzie, a nie albumowym, jak

to ma miejsce w oryginale, praktycznie jedynie fotografie o walorze czysto ilustracyjno-dokumentacyjnym, z pominięciem tych odzwierciedlających indywidualne spojrzenie pisarki. Opatrzone odpowiednio rozbudowanymi podpisami zdjęcia pełnią w *Vera Gran: The Accused* funkcję legitymizacyjną w stosunku do domniemanej autentyczności przedstawienia historii oferowanego w tekście.

W wersji eksportowej *Oskarżonej...*, dostosowanej do kulturowych standardów przedstawiania Zagłady, bardzo wyraźnie zaznacza się ponadto tendencja do eksponowania sekcji czysto biograficznych, przedstawiających życie Wiery Gran w jak najbardziej chronologicznym układzie, kosztem fragmentów refleksyjnych oraz opisujących interakcje pisarki i jej bohaterki, które najczęściej ulegają usunięciu lub modyfikacji. Podczas gdy rozdział pierwszy oryginału, traktujący o początkach spotkania dwu kobiet, został w tłumaczeniu znacznie okrojony i kompozycyjnie zmieniony, kolejne dwa, podejmujące klasyczny trop korzeni i młodości bohaterki, przetłumaczono praktycznie 1:1, mimo pośrednictwa tłumaczenia francuskiego. Warto tutaj dodać, że, nawet w ramach wyraźnej edytorskiej preferencji dla biograficznych sekcji książki Tuszyńskiej, w tłumaczeniu można zauważyć z jednej strony dążenie do eksponowania przede wszystkim wątków związanych z Zagładą i jej konsekwencjami w późniejszym życiu Wiery Gran, z drugiej zaś pewną awersję do treści z różnych względów kontrowersyjnych, w szczególności zaś potencjalnie „profanacyjnych” w stosunku do powagi głównego tematu. I tak na przykład wspomniany wcześniej rozdział *Pociąg z Marsylii przyjechał...*, prezentujący w konwencji migawkowej epizody z powojennego życia Gran i podejmujący głównie kwestie jej życia osobistego i uczuciowego, został w tłumaczeniu znacznie okrojony. Najwidoczniej uznano go za mniej istotny, lecz również za nieliczący z ugruntowanymi w globalnej kulturze pamięci standardami opowieści o tragicznym losie ocalałych z Zagłady. Z tych samych powodów – nieprzystawania do pewnego *decorum* dyskursu holokaustowego, nadal dość opornego wobec krytyki genderowej – w tłumaczeniu znacznej redukcji ulega także eksponowany przez Tuszyńską w oryginale wątek męskiej przemocy seksualnej i symbolicznej, której Gran doświadczała na przestrzeni całego życia i której śladów autorka doszukuje się u źródeł samego oskarżenia o kolaborację.

## Bestia i Piękni

Wyraźna tendencja do uzgadniania wymowy oryginału *Oskarżonej...* z zakorzenioną kulturowo konwencją przedstawiania ocalonych z Zagłady stanowi kolejny uderzający aspekt polityki redakcji wersji zagranicznej książki Tuszyńskiej. Wszak pod względem metarefleksji na temat natury ludzkiej w ogóle, i w świetle Zagłady szczególnie, oryginał cechuje wręcz kompulsywne powracanie do konstatacji, że ofiary to także ludzie zdolni do okrucieństwa i podłości, od których nie chroni ich nawet najtragiczniejsze osobiste doświadczenie przemocy. Oczywiście na tle istniejącej literatury postholokaustowej, zarówno zagranicznej, jak i polskiej – by wspomnieć chociażby *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff – rozpoznanie to nie wydaje się szczególnie nowe czy rewolucyjne, jednak w ramach swoistego *decorum* przedstawiania ocalonych oraz specyficznie pojmowanej etyki szacunku wobec ich traumy może jawić się jako profanacja (Czapliński 2009: 199). Tym niemniej przedstawiona w *Oskarżonej...* historia zaszczytej fałszywymi oskarżeniami i złamanej odrzuceniem Wiery Gran, z którą pisarka wyraźnie sympatyzuje, dystrybuuje afekty w płaszczyźnie odbioru w taki sposób, by skłonić czytelnika do zadawania pytań o motywacje współtowarzyszy losu Gran oczerniających ją po zakończeniu koszmaru Zagłady. W perspektywie Tuszyńskiej to właśnie rzucane przez nich po wojnie zarządki, często niepoparte żadnym dowodem lub osobistą wiedzą, pomówienia ostatecznie złamały Wierze życie i wpędziły ją w chorobę psychiczną. Także sama Gran, jak pokazuje autorka, nie pozostała pod tym względem dłużna współtowarzyszom swego losu, szczególnie zaś Szpilmanowi, którego już w swoich wspomnieniach oraz relacjach oskarżała o udział w kolaboracyjnej wobec okupanta formacji żydowskiej, tak zwanej granatowej policji. Choć Tuszyńska nie wskazuje jednoznacznie podłoża tych zachowań ocalonych, niejednokrotnie sugeruje ich źródło w zawiści, osobistej niechęci, potrzebie rozliczeń czy nawet znalezienia „alibi dla własnego losu” (O 219). Tymczasem w tekście *Vera Gran: The Accused* zaznacza się tendencja do neutralizowania wydźwięku tej refleksji przewijającej się w oryginale cyklicznie i dość jednoznacznie. Tendencję tę najdobitniej ilustruje redakcja kluczowego w tym kontekście (i wcześniej przytaczanego) zdania: „Oto świadkowie własnych win i krzywd” (O 220), które w tłumaczeniu przybrało formę: „Here are the witnesses with their own faults, **who are, at the same time, the victims of past evils**” (V 172, podkr. A.P.).

W oryginale *Oskarżonej...* demistyfikacji ulega również swoisty majestat świadka Zagłady jako uświęconej resztki historii oraz symboliczny status jej/jego świadectwa traktowanego często w dyskursie holokaustowym w kategoriach bezpośredniego łącznika z tą historią. Tuszyńska, konstruując postać swojej bohaterki oraz budując napięcie dramatyczne w tekście, bardzo obficie eksploatuje bowiem źródłowy dla całego projektu kontekst kariery Wiery Gran jako artystki scenicznej, co daje możliwość wydobycia w istocie performatywnego charakteru samego aktu świadczenia. Wiera w *Oskarżonej...* należy wszakże jednocześnie do domeny sceny i obsceny. Z jednej strony w charakterystyce zarysowanej przez autorkę nosi wiele cech kapryśnej i nieprzewidywalnej diwy: skoncentrowanej, mimo przeżytych cierpień i choroby, głównie na sobie („Na początku byłam ja”; *O* 94), otaczającej się resztkami własnej świetności (w postaci plakatów, zdjęć, ubrań, biżuterii, prezentów od wielbicieli etc.) i nieustannie wypróbowującej swe wdzięki na publiczności, w tym na pisarce usiłującej wkraść się w jej łaski i wydobyć choć strzęp prawdziwej historii. Z drugiej zaś strony jej status wzgardzonej, niejako skażonej, ofiary, wyrzuconej poza krąg historii Zagłady oraz „dobrej”, uwznioślającej pamięci o ocalonych, a ostatecznie poprzez chorobę i samoizolację również poza obieg życia jako takiego, nadaje postaci Wiery w *Oskarżonej...* rysu karnawałowego, momentami wręcz monstrualnego. Obydwie te linie charakterystyki Gran, bardzo mocno przez Tuszyńską eksponowane w tekście oryginału, ulegają znacznemu stopniowi w wersji eksportowej książki (czemu sprzyja wspomniane już usunięcie wielu opisów interakcji między pisarką a Wierą, w których ta charakterystyka uzyskuje najdobitniejszy wyraz). Redakcja leżąca u podstaw wydań zagranicznych *Oskarżonej...* wydaje się bowiem nastawiona na unieszkodliwienie treści potencjalnie subwersywnych w stosunku do tego, jak współcześnie chcielibyśmy Zagładę pamiętać i czcić, szczególnie w obliczu odchodzenia ostatnich naczynych świadków i niepokoju związanego z powiernictwem świadectwa odłączonego na zawsze od żywej, choćby resztkowej, lecz autorytarnej, osoby ocalałego-ostańca.

Widoczny dyskomfort związany z performatywnością postaci Wiery odzwierciedlony w *Vera Gran: The Accused* poprzez jej jak najefektywniejszą neutralizację na poziomie kulturowych wzorców memorialnych bezpośrednio wiąże się właśnie z owym strachem przed bezpowrotną utratą żywej pamięci, uosabianej niejako przez naznaczone autentycznym *Erlebnis* historii ciało ocalałego, będące żywą resztką bezpowrotnie minionych

wydarzeń<sup>9</sup>. Wszak to właśnie osoba ocalałego jest we współczesnej kulturze pamięci o Zagładzie powszechnie uznawana za gwarant autentyczności przekazu o przeszłości oraz efektywnej transmisji memorialnej, co wzmacnia jeszcze głęboko kulturowo zakorzeniony pakt dokumentarny, niosący odbiorcy dzieła *non-fiction* obietnicę uczestnictwa w historii dzięki wiarygodnemu pośrednikowi. Tymczasem w tekście Tuszyńskiej Wiera Gran przedstawiona jest jednoznacznie jako ocalała, która swoją relację po wojnie składała nie jako świadkini historii, a jako oskarżona przed rozmaitymi komisjami i sądami. Odium podejrzanego moralnie prowadzenia się podczas wojny sprawiło, że zamiast celebrowanego *homme mémoire*, człowieka uosabiającego pamięć swoim własnym ciałem, staje się ona *testis non gratus*, świadkiem wyłączonym z kulturowego cyklu obiegu świadectw. Głosu Wiery nie chciano po wojnie słuchać nie tylko ze sceny czy w radiu – nie był wiarygodny również jako świadectwo, co Tuszyńska podkreśla, opisując odmowę przyjęcia relacji Gran przez Jad Waszem, instytucję powołaną specjalnie, by upamiętniać ocalałych i zachować ich relacje. W *Oskarżonej...* Wiera przemawia zatem z marginesów historii i życia, ze środka szczelnie zamkniętego bunkra swojego mieszkania, które jest jednocześnie dobrze ukrytą, dawno nieotwieraną skrytką pamięci zbiorowej. Jej nieuczestnictwo w historii i obiegu memorialnym, a także brak możliwości realnego oddziaływania na świat wokół – spowodowany oczywiście chorobą, lecz także swoistą niemotą – czyni z Wiery w przedstawieniu Tuszyńskiej antyaktora teatru historii i pamięci, który może jedynie obserwować, co inni robią na scenie, lub wycofać się do własnego przedstawienia.

Stąd Gran w *Oskarżonej...* jest jednocześnie w najgłębszym sensie obsceniczna i doskonale performatywna jako odtwórczyni głównej roli w spektaklu własnej pamięci, gdzie wszystkie role, łącznie z tą dla pisarki, zostały rozdane. Z jednej strony bohaterka Tuszyńskiej „uwielbia szarmować” (O 11) i pomimo nieufności do ludzi, wzmocnionej jeszcze przez manię prześladowczą, pławi się w okazywanym sobie zainteresowaniu. Z drugiej zaś uruchamia obsceniczność – również w sensie dosłownym, pod postacią dosadnej, momentami wręcz abjektalnej retoryki, którą Tuszyńska nazywa „ćwiczeniem pod tytułem wstręt” (O 177) – jako technikę maskującą, broniącą dostępu do wnętrza starannie ukrytego za fasadą sceniczną osoby.

---

<sup>9</sup> Jak zauważa Hans Kellner (Kellner 1994: 129): „Jak Barthes patrzył na fotografie Jerome’a Bonaparte, myśląc «Te oczy oglądały samego Cesarza», tak my odnosimy się do ocalałych z Zagłady. Historia zapisana jest tu w konkretnym ciele, nie na kartce”.

W kontekście kulturowego obrazowania świadka Zagłady, jak również pewnych założeń dotyczących funkcji pamięci oraz związanych z nią stawek społecznych i emocjonalnych ten sposób przedstawienia bohaterki-świadkini w oryginale *Oskarżonej...* ma co najmniej trojakie konsekwencje o charakterze subwersywnym. Po pierwsze łamie *decorum* reprezentacji ocalonych oraz podważa niektóre założenia etyki pamięci ofiar. Po drugie odsłania performatywność aktu świadczenia oraz, w konsekwencji, zapośredniczony – właśnie przez osobę świadka – obraz przeszłości, jaki uzyskujemy za pomocą jego relacji. Po trzecie w końcu, eksponuje żywotne stawki społeczne i emocjonalne związane z pamięcią oraz określonym reprezentowaniem Zagłady. Polityka redakcji tłumaczenia książki Tuszyńskiej zgodnie z prawami globalnej kultury pamięci o Holokauście wiele z tych aspektów marginalizuje, podobnie jak poprzednio głównie za pomocą opuszczenia, zmian kompozycyjnych i korekt wypowiedzenia.

W *Vera Gran: The Accused* fragmenty ukazujące skalę zaburzeń psychicznych bohaterki oraz stopień pograżenia we własnym świecie uległy znaczącej redukcji i osłabieniu. Podczas gdy w oryginale sygnały świadczące o towarzyszącym Wierze poczuciu nieustannego osaczenia i prześladowania przez nienazwanych wrogów są rozsiane w całym tekście – w formie czy to wyimków z wczesnych zapisków Gran, czy przytoczenia stosownych wypowiedzi z rozmów z pisarką – w tłumaczeniu często próżno ich szukać (por. np. *O* 15, 19, 412/413, 433, etc.). O ile można byłoby tłumaczyć ten zabieg chęcią wyeliminowania cyklicznych powtórzeń – które *nota bene* są jedną z cech charakterystycznych oryginału budujących jego literacki charakter – w celu upodobnienia tekstu do klasycznej biografii, wydaje się, że stoi za nim również dążenie do rozmycia bardzo wyraźnie przez Tuszyńską podkreślanej sugestii, że Wiera nie jest do końca wiarygodną narratorką, lub też nawet, że bywa sprawną manipulatorką, demiurżką własnej narracji:<sup>10</sup>:

Patrzę na nią, na twarz, którą w cieniu uśmiechu przez chwilę można nazwać łagodną. To złudzenie. W rzeczywistości jest drapieżna i władca. Nie ustępuje.

---

<sup>10</sup> O tym, jak ważny był to dla Tuszyńskiej aspekt postaci Gran, może świadczyć „udramatyzowana” wersja książki w postaci sztuki teatralnej pt. *Wiera*, napisana wspólnie z Jerzym Żurkiem (Tuszyńska, Żurek 2013). W tym kontekście warto szczególnie zwrócić uwagę na ostatnią scenę, w której za plecami Wierzy błyska nóż, jak również na wywiad z autorami sztuki. Jerzy Żurek podkreśla w nim dwuznaczność postaci jako najważniejszy element tekstu, mówiąc: „to widz powinien sobie odpowiedzieć na pytanie, czy ma do czynienia tylko z zaszczutą ofiarą czy może także ze zręczną manipulantką, do końca tocząca swój pojedynek ze światem” (Tuszyńska, Żurek, Jaworska 2013: 120).

To ona wie, ona prowadzi, ona wyznacza reguły gry (*O* 178; *V* 140, przy czym „drapieżna” oddane w tłumaczeniu jako *mean* – A.P.).

Skłonność do kreowania opowieści, czy to wywołana chorobą, czy wynikająca z celowej intencji performatywnej gry z publicznością, nie mieści się wszak w wizerunku *homme mémoire* – człowieka–pamięci dającego całą swoją osobą żywe świadectwo prawdzie historii, która staje się wtedy niejako bardziej dostępna i bezpośrednia – niemal na wyciągnięcie ręki. Tymczasem Wiera Tuszyńskiej trzyma się ciągle z dala, spoglądając na publiczność z dystansu i aktywnie broniąc dostępu za kulisy.

Prócz neutralizowania sceniczności Wiery, angielskie tłumaczenie *Oskarżonej...* eliminuje również w dużej mierze jej obsceniczność, znajdującą wyraz w pewnej umowności, a momentami radykalnym przerysowaniu postaci, jak również w jej abjektalności. Symboliczną w tym ostatnim aspekcie sceną jest ta otwierająca rozdział pod znaczącym tytułem *Mogę pani coś opowiedzieć...* Oto przed pisarką i czytelnikiem ma się otworzyć brama długo skrywanego, opornie ofiarowanego świadectwa Zagłady. Jednakże świadkini-ocalała po niewinnie brzmiącym wstępie o porannej suchości w ustach i dusznościach (sugerujących, być może, nawrót traumatycznych wspomnień), owszem, opowiada, ale o zapchany sedesie:

I nagle bulgotanie, zaczęłam zaglądać do miski klozetowej i prawie dostałam to wszystko w mordę, kał, kupy, gówna, z całego domu, smród i tony cuchnących odchodów. Pociągnęłam łańcuch, dostałam drugą porcję (*O* 176; *V* 137).

Tłumaczenie angielskie z lekkimi tylko uładzeniami stylistycznymi oddaje tę scenę – pewnie dlatego, że po pierwsze zdecydowanie strukturyzuje ona cały rozdział, odbijając się w nim wieloma echemi, a po drugie stanowi dość czytelną, być może aż nazbyt nachalną metaforę „zbrukania, upokorzenia, znieważenia” (*O* 177) bohaterki. Czytelnicy *Vera Gran: The Accused* nie poznają już jednak Wiery, która na natarczywe próby fotografowania ze strony pisarki zaproponuje „pokazanie cipki” (*O* 22), oskarży o chęć dostania się do własnej duszy „przez kizkę stolcową” (*O* 22), życie porówna do „gnoju” (*O* 436), a na komplementy dotyczące swojego wyglądu odpowie „Ohyzda!” (*O* 21). Znacznej redukcji w tłumaczeniu uległy także liczne w oryginale momenty autoironiczne Wiery, wprowadzające dyskretny humor, a zarazem działające profanacyjnie, przeciwko patosowi pamięci o Zagładzie. Jednym z takich fragmentów *Oskarżonej...*, nieobecnych w *Vera Gran: The Accused*, jest rozmowa o fryzurach, w której na pytanie pisarki o pielęgnację włosów



Wiera odpowiada: „Wczoraj umyłam na pani cześć. Ładne? Już mi się wszy zaczęły gnieździć. Ale nie widać” (O 25).

Z jednej strony można te pominięcia czytać w kontekście kulturowych reguł politycznej poprawności obowiązujących w amerykańskiej przestrzeni publicznej, szczególnie w sferze dyskursu o Zagładzie i ustalonych norm stosowności przedstawiania ocalonych, gdzie zdecydowanie nie ma miejsca na wulgarność czy afekty abjektalne. Najpewniej z tego powodu oryginalny zwrot Wiery do pielęgniarki per „kurwo” (O 433) złagodzone w wersji angielskiej do *stupid* (V 293). Jednakowoż taka interpretacja wszystkich wspomnianych wcześniej, ugrzeczniających zmian redakcyjnych maskowałaby głębsze ich podłoże, związane bezpośrednio z częściowo przynajmniej nieujawnionymi pragnieniami współczesnych obsługiwanych przez pamięć o Zagładzie i jej reprezentacje. Wszak globalna kultura memorialna – nosząca wyraźne znamiona patosu i wzniosłości – choć przesiąknięta świadomością normatywności reprezentacji Zagłady, nie zwykła zwracać się krytycznie w stronę podłoża samej potrzeby reprezentacji, za którą zawsze stoją konkretne interesy i dążności terażniejszości, jakkolwiek niewspółmierne do wagi samego wydarzenia. Zdaniem Hansa Kellnera (Kellner 1994: 128), to właśnie owa dysproporcja przyczynia się do wciąż bardzo silnego ugruntowania w dyskursie holokaustowym poczucia *decorum* i „granic reprezentacji”, będących z kolei, jak podkreśla Grzegorz Niziołek, głównym narzędziem wyłączenia z obiegu kulturowego przedstawień artystycznych ujawniających niewznieśłe pragnienia i afekty napędzające potrzebę reprezentacji Zagłady (Niziołek 2013: 82–83).

Tym, co wydaje się w *Oskarżonej: Wierze Gran* najciekawsze, jest właśnie kontrast pomiędzy oporową abjektalnością Wiery jako świadka historii a aspiracjami pisarki do uczestnictwa w akcie świadectwa w roli wzorcowej powierniczki pamięci. Postać reporterki kreowana przez Tuszyńską w powieści to, by użyć określenia Shoshany Felman, *témoin de bonne volonté* (Felman, Laub 1991: 111) – pełen szlachetnych intencji i współczucia świadek dobrej woli, który jednakowoż jest, *nolens volens*, jednocześnie agentem obowiązującej kultury pamięci oraz własnych narcystycznych dążeń. Reporterka w książce Tuszyńskiej z jednej strony chce słuchać autentycznego głosu ofiary, z drugiej jednak w głębi duszy napędza ją pragnienie odkrycia tajemnicy Wiery za wszelką cenę. Stara się bezwarunkowo zrozumieć swoją bohaterkę mimo doświadczanych od niej wyzwisk i upokorzeń, co daje jej równocześnie przestrzeń do rozkoszowania się własną empatią i heroizmem. W końcu, przedstawiając swoje intencje jako

bezinteresowne użyczenie ucha i pióra, w istocie tworzy własną opowieść. Za próbami „rozumienia”, „dania głosu niemej ofierze”, „dotknięcia świata getta” czy w końcu „dotarcia do prawdy / Wiery prawdziwej”, wyrażonymi deklaratywnie przez pisarkę w warstwie refleksyjnej *Oskarżonej...*, stoją zatem ostatecznie również takie pragnienia jak autouwznioślenie, egzaltacja własną wrażliwością czy potrzeba zdystansowania się od potworności poprzez nader wygodną solidarność z ofiarą. Wykreowaną przez Tuszyńską w oryginale „piękność” podmiotu powierniczego, która w istocie podszyta jest pragnieniem autoafirmacji kosztem Zagłady, demaskuje dopiero subwersywna „bestialskość” Wiery jako niesubordynowanego świadka blokującego wszelki patos. Nie do końca przez pisarkę opanowana i zdyscyplinowana dzikość Wiery, w literackiej warstwie *Oskarżonej...* działa na nieuchwytnym poziomie afektywnym jednocześnie na rzecz i przeciwko pewnemu wyobrażeniu wspólnoty pamięci Zagłady obecnemu w globalnej kulturze memorialnej. „Upiększanie” Wiery i neutralizowanie subwersywnej potencji tkwiącej w jej (ob)sceniczności w adiustacji eksportowej książki Tuszyńskiej świadczy o dążeniu do utrzymania tego wyobrażenia i oszczędzenia odbiorcy konfrontacji z rewersem aktu memorialnego, który zawsze jest dwukierunkowy, zwrócony zarówno ku przedmiotowi, jak i podmiotowi pamięci. I choć niniejsza interpretacja książki Tuszyńskiej może się wydać zbyt daleko idąca, redaktorzy wersji zagranicznej *Oskarżonej...* pozbawili czytelnika możliwości jej dokonania, zubażając jednocześnie tekst Tuszyńskiej o jeden z bardziej interesujących aspektów.

## Osobiste rachunki z czasów zagłady

Mimo zasadniczo biograficznego charakteru *Oskarżonej...* podstawową matrycę fabularną dla historii Wiery Gran autorstwa Tuszyńskiej stanowi kondycja pisarki-reporterki, permanentnie przemieszczzonej wobec przedmiotu swoich poszukiwań. Dociera ona bowiem do swojej bohaterki w ostatnim możliwym, lecz jednocześnie nieodpowiednim, momencie: z jednej strony przed śmiercią Gran, a więc zanim źródło żywej pamięci nieodwołalnie się wyczerpie, z drugiej jednak strony za późno, by dociec jakiegokolwiek prawdy o przeszłości czy samej Wierze. Owo napięcie, jak również wynikające z niego poczucie zawodu i frustracji, towarzyszy podmiotowi piszącemu w książce Tuszyńskiej nieustannie, stanowiąc źródło przenikającej tekst melancholii świadka sekundarnego – zwanego czasem wymownie

niewczesnym (*belated witness*) (por. np.: Levine 2006). Choć tok opowiadania w *Oskarżonej...* skupiony jest na historii Wiery Gran, rekonstrukcji jej życia oraz reporterskim śledztwie dotyczącym prawdziwości zarzutów dotyczących kolaboracji, pierwszoosobowa narracja pisarki dotycząca osobistych wrażeń z rozmów z bohaterką, własnego życia, dylematów związanych z samym procesem tworzenia tekstu, jak również refleksji natury ogólnej wynikających z konfrontacji z traumatycznym doświadczeniem Zagłady zajmuje w tekście Tuszyńskiej miejsce bardzo znaczące.

Jak wspominałam wcześniej, sprawia to, że *Oskarżoną...* można czytać właściwie jako (auto)biografię postholokaustową, czyli taki typ pisarstwa wykształcony przez pokolenia powojenne, w którym opowieść o życiu ocalałego z Zagłady – często rodzica lub krewnego, jak w przypadku pisarzy drugopokoleniowych w sensie biologicznym – jest jednocześnie do jakiegoś stopnia opowieścią o życiu własnym. W literaturze potomków ocalałych zająęcie to ma charakter źródłowy, jako że bycie dzieckiem człowieka, który przeżył Zagładę, z konieczności pociąga za sobą uczestnictwo w jej trwającym „przeżywaniu”. Oczywiście, w przypadku *Oskarżonej...* o takiej relacji między reporterką a jej bohaterką nie może być mowy. Jednocześnie jednak drugopokoleniowy rodowód Tuszyńskiej, asymilowany i kreatywnie przetwarzany przez pisarkę stopniowo w kolejnych utworach, z *Rodzinną historią lęku* na czele (Łysak 2009), nie jest tutaj bez znaczenia. Oto bowiem, jak dowiadujemy się z cytowanego już fragmentu podziękowań Tuszyńskiej, *Oskarżona...* wyrasta z dotychczasowych osobistych doświadczeń pisarki związanych z Zagładą, jak również z potrzeby kolejnych:

Chciałam opowiedzieć jej historię w sposób, w jaki może jej **doświadczyć** ktoś, kto – jak ja – nie przeżył wojny, a jednocześnie **z racji rodzinnych uwikłań przez lata „nie wychodzi z getta”**. To nie jest monografia artystycznych dokonań Wiery, to moje z nią spotkanie, **osobiste rachunki z czasów zagłady**, której nie dane mi było doznać, a która jest niezmiennie obecna w każdym z moich życiowych wyborów (*O* 450; podkr. A.P.).

Podmiot postholokaustowy w książce Tuszyńskiej występuje zatem z pozycji predestynacji – personalny związek z Zagładą ustanowiony poprzez „koneksje rodzinne” nie tylko uzasadnia wybór tematu książki i jej osobisty charakter, lecz także stanowi uzasadnienie pragnienia „doświadczenia”, czy przeżycia, Zagłady na własnej skórze: „Chcę przeżyć i poznać cenę przeżycia. Wiedzieć. Może dlatego odnalazłam Wierę?” (*O* 89). Za artystyczną decyzją opisaną historię życia Wiery Gran nie stoi więc jedynie

czysto altruistyczna, niejako obiektywna motywacja dania głosu zapomnianej ofierze, lecz również stawki subiektywne, ujawniane przez Tuszyńską w tekście otwarcie. Stąd w próbie autorskiego podsumowania kolejnego, lecz odmiennego od pozostałych, autobiograficznego projektu Tuszyńska celowo dwuznacznie wskazuje na „osobiste rachunki z czasów zagłady”, które mogą odnosić się zarówno do samej Wiery, jak i do pisarki. Podstawową strategią dokonywania owych personalnych obrachunków z Zagładą jest zaś w *Oskarżonej...* wcielenie – próba postawienia się w innym czasie i lokalizacji, na miejscu kogoś innego. Jak zwraca uwagę Justyna Kowalska-Leder (2014, 773), literackie próby „wejścia w czyjąś skórę” i „przymierzania cudzych losów” stanowią stały motyw autobiograficznej i biograficznej twórczości Tuszyńskiej, co widać nie tylko w drugopokoleniowej *Rodzinnej historii lęku* czy poezji, lecz także w autobiograficznych *Ćwiczeniach z utraty*, gdzie autorka pisze: „Muszę się poczuć jak oni, wejść w ich buty i skórę, jak sama napisałam w wierszu – zmierzyć ich oświęcimskie okulary” (Tuszyńska 2007: 141). W tej perspektywie nie dziwi pełne nadziei, ale i nieskrywanej ekscytacji wyznanie pisarki w *Oskarżonej...* poczynione tuż przed sceną, gdzie zamiast osobistego świadectwa Wiera oferuje opowieść o rzece fekaliiów: „Obiecałabym wszystko, byle tam zostać. Ciągnęło mnie do niej i do tego przeniesionego w czasie świata. Dotykałam go” (*O* 175)<sup>11</sup>.

Owo pragnienie wejścia do getta, przymus wcielenia w ofiarę prześladowań, który towarzyszy Tuszyńskiej od zawsze, a w *Oskarżonej...* nabiera bodaj najbardziej realnego wymiaru<sup>12</sup>, w praktyce przekłada się tu na literackie próby wytworzenia warunków do powtórzenia Zagłady w bezpiecznej przestrzeni tekstu literackiego, gdzie – zgodnie ze sformułowaniami samej Tuszyńskiej – można na moment poczuć „smak” głodu (*O* 89), czy zrobić bezbolesną „przymiarkę” cudzej historii: „Przymiarki nie boją. Chwilowe przebrania nie przenikają nas losem cudzych ubrań. Moment dobrowolnej charakteryzacji niewiele kosztuje” (*O* 212). Choć Tuszyńska nie poddaje tej kwestii głębszej problematyzacji, można dyskutować, do jakiego stopnia taka strategia jest, po pierwsze: w ogóle możliwa jako doświadczenie, które z definicji nie może odbyć się bezboleśnie czy skończyć pełnym ocaleniem,

<sup>11</sup> Pragnienie dotknięcia przeszłego, unicestwionego świata polskich Żydów, podobnie jak figuracje wcieleniowe, jest powracającym motywem w twórczości Tuszyńskiej, widocznym szczególnie w biografii Singera (Tuszyńska 1994), lecz obecnym również w debiutanckim tomie reportaży z Izraela (Tuszyńska 1993).

<sup>12</sup> Jak zauważa Kolwalska-Leder (2014: 773), realną przestrzenią wcielenia staje się sąd, przed który wzywa pisarkę syn Szpilmana.

a po drugie: sensowna w kontekście nadrzędnego celu, jakim jest dla pisarki lepsze zrozumienie istoty Zagłady. Nie mówiąc o tym, że tu także obowiązuje zastrzeżenie dotyczące narcystycznych tendencji stojących za najbardziej nawet wzniosłymi aktami pamięci o Zagładzie, na jakie zdobywają się pokolenia „po”. Tym niemniej w kontekście współczesnego myślenia o roli i kompetencjach niewczesnych świadków w koniecznym transferze pamięci Holokaustu strategia wcieleniowa Tuszyńskiej wydaje się bardzo istotna, bo prowokacyjna – i to co najmniej w trzech głównych wymiarach.

Po pierwsze, dlatego, że postać pisarki w *Oskarżonej...* otwarcie nie godzi się na bycie „narzędziem. Uchem i piórem, przedłużeniem mojej ręki i oczu, księgową mojej przeszłości”, jak oczekiwałaby tego Wiera (O 15), lecz przyjmuje rolę współtwórczyni i współwłaścicielki historii, zarówno tej indywidualnej, jak i tej przez duże H. Owo poczucie posiadania pociągające za sobą również osobistą odpowiedzialność stanowiło dla Doriego Lauba warunek *sine qua non* zaistnienia świadectwa, do którego potrzeba nie tylko świadka czasu historycznego, lecz także zaangażowanego, w pełni podmiotowego słuchacza pozostającego ze świadkiem w dialogicznej relacji (Laub 1991). Jednak, co paradoksalne, im bardziej palące staje się pytanie o kontynuację łańcucha świadczenia po odejściu naocznych świadków Zagłady, tym silniej współczesne koncepcje powiernictwa pamięci akcentują pasywny, apodmiotowy jego aspekt, ujmując współczesnych raczej jako strażników przekazanej im w różnych formach pamięci, niżeli jej aktywnych współtwórców. Niebagatelne znaczenie ma tutaj znowu trudno uchwytnie, acz silne poczucie etycznego *decorum*, które nie tylko tabuuje różnorakie potrzeby społeczne i indywidualne stojące za podtrzymywaniem pamięci o Zagładzie, lecz także nie uwzględnia zmieniających się wzorców i kanałów jej asymilowania do osobistej przestrzeni doświadczenia.

Po drugie, postawa pisarki w *Oskarżonej...*, akcentująca głęboko podmiotowy, zaangażowany charakter świadczenia sekundarnego, podaje w wątpliwość dość rozpowszechniony dyskurs zakładający fundamentalne deficyty możliwości poznawczych tych „obdarzonych łaską późnego urodzenia” w stosunku do doświadczenia, którego osobiście nie przeżyli i do którego żaden element codzienności bez wojny nie może być przyrównany. Owo założenie o fundamentalnej niemożności zrozumienia Zagłady przez nią niedoświadczonych, wyrażane pierwotnie przez ocalonych, widać w jednej z wypowiedzi Wiery, kiedy zirytowana zbyt naiwnym, lub wścibskim, pytaniem reporterki, krzyczy: „Co pani wie? Co pani myśli, że wie?” (O 295). Dla Tuszyńskiej jednak, mimo rytualnego i dającego niewątpliwą, perwersyjną

przyjemność rozpoznawania własnych niedostatków – „czuję się wobec tamtej przeszłości bezradna. Nieuprawniona do jej moralnej oceny. Cóż wiem, coż mogę wiedzieć” (O 180) – możliwość choćby częściowego rozumienia wydaje się warunkiem sensu utrzymywania łańcucha pamięci o Zagładzie: „Ocaleni twierdzą, że nikt nie jest w stanie zrozumieć życia w getcie. Może mają rację? Zatem po co po raz kolejny się z tym konfrontować?” (O 295). Pisarka w *Oskarżonej...*, choć kreuje się na „świadka dobrej woli” i pod pewnymi względami pragnie pozostać w orbicie normatywności wyznaczanej przez niektóre konwencje przedstawiania świadków sekundarnych, odrzuca ostatecznie fetysz fundamentalnego nie-rozumienia i nie-wiedzy<sup>13</sup> na rzecz wypowiedzenia swojego pragnienia poznania – „Chcę wiedzieć” – i realizacji go poprzez dostępne sobie środki. Tworząc taki model podmiotowości postholokaustowej, Tuszyńska wchodzi w polemikę z tymi, którzy chcieliby definiować taki podmiot jedynie poprzez brak (własnej pamięci) i niedostatek (władz poznawczych), widząc główny sens zaangażowania w kontynuowanie łańcucha pamięci o Zagładzie w kompensacji, nie zaś tworzeniu nowych znaczeń.

Po trzecie w końcu, wcieleniowa strategia pisarki w *Oskarżonej...* pokazuje, jak problematyczne jest jednoczesne spełnienie dwu obowiązujących w coraz powszechniejszym ujęciu etyki obcowania z dziedzictwem Holokaustu norm dotyczących świadkowania sekundarnego: z jednej strony empatii, drugiej zaś bezwzględного zakazu identyfikacji z ofiarą. Jedno z najwcześniejszych i najzgrabniejszych sformułowań teoretycznych w kontekście obcowania z pamięcią Zagłady owa zasada zaangażowanego niezaangażowania znajduje w koncepcji „empatycznego poruszenia” (*empathic unsettlement*) Dominicka LaCapry. Według amerykańskiego uczonego byłby to taki „rodzaj wirtualnego doświadczenia, poprzez które «ja» stawia się w sytuacji innego, rozumiejąc i uznając różnicę jego sytuacji, a przez to nie zajmując jego miejsca” (LaCapra 2015: 99–100) Dla LaCapry właśnie trzecia droga pomiędzy empirycznym badaniem a afektywnym przetwarzaniem stanowi najbardziej pożądany wymiar kultywowania pamięci o Zagładzie, na jaki mogą się zdobyć pokolenia po Holokauście. Dowartościowanie empatii jako zasadzającej się, w myśl koncepcji Marthy Nussbaum, na „świadomości

<sup>13</sup> Znajduje on być może najdobitniejszy wyraz w rozmowie z Claude'em Lanzmannem zatytułowanej znacząco *Obscenicznosc rozumienia* (Lanzmann, Caruth, Rodowick 1991), gdzie reżyser przedstawia „nierozumienie Holokaustu”, a nawet świadomą odmowę jego rozumienia jako punkt dojścia swojej, oraz każdej wybitnej, działalności artystycznej o Zagładzie, jak również sedno moralności tych, którzy jej nie przeżyli.

własnej jakościowej odmienności od cierpiącego” (Nussbaum 2003: 228) stało się w dyskursie holokaustowym niejako odtrutką na panujący przez długi czas fetysz badań i faktyczności z jednej strony, z drugiej zaś barierą przed całkowitą anihilacją Innego – czy to poprzez alienację, czy kolonialne zawłaszczenie. Jednakże gdy pochylimy się nad konkretnymi realizacjami artystycznymi, w tym tekstami literackimi, które można uznać za reprezentacje, czy też raczej performanse indywidualnych, nierzadko krętych i nieliczących z normatywnymi standardami ścieżek przyswajania Zagłady, okazuje się, że wygodne teoretycznie rozgraniczenie pomiędzy „empatyczną identyfikacją” (Dean 2004: 14)<sup>14</sup> a zakazaną narcystyczną substytucją nie jest wcale takie łatwe do przeprowadzenia w praktyce<sup>15</sup>. Pokazuje to dobitnie książka Tuszyńskiej, gdzie świadomość nieefektywności i, w gruncie rzeczy, egotyczności strategii wcieleniowej wcale jej nie znosi ani nie prowadzi do znalezienia nowej.

Być może ze względu na tak duży potencjał subwersywny koncepcji podmiotu postholokaustowego w książce Tuszyńskiej, dyscyplinująca polityka redakcji tekstu przeznaczonego na rynek globalny odzwierciedlona w *Vera Gran: The Accused* wydaje się właśnie w tym aspekcie najbardziej bezwzględna, żeby nie powiedzieć anihilacyjna. Na poziomie ogólnym można zauważyć bowiem znaczne okrojenie tekstu z partii refleksyjnych poświęconych dylematom i reakcjom emocjonalnym pisarki, a nawet z dość licznych sekwencji dialogowych odnoszących się do charakterystyki tejże, bardziej niż samej Wiery (por. np. *O* 13, 191). Rama narracyjna „przymierzania losów” budująca szkielet rozdziału *Kodeks przetrwania w getcie i poza nim* została z tłumaczenia angielskim w całości usunięta, podobnie jak fragmenty wprowadzające strategię wcieleniową. Tak stało się na przykład z pojawiającą się ni stąd, ni zowąd w tekście oryginalnym sekwencją składającą się z wyróżnionej typograficznie encyklopedycznej definicji wszy oraz następującego po niej wyznania pisarki: „Nie, nie brzydzi mnie ta sekwencja. W rzeczywistości, która nie była moim udziałem, stanowiła o tym, co realne. Więc jest moja. Miałabym wszy” (*O* 95). Ponadto zagraniczną wersję tekstu Tuszyńskiej starannie oczyszczono również z fragmentów

<sup>14</sup> Sama koncepcja niezawłaszczającej identyfikacji funkcjonuje w szerszej refleksji nad sztuką w odniesieniu do innych kontekstów niż artystyczne realizacje dotyczące Zagłady; por. np. „heteropatyczna identyfikacja” (Silverman 2013: 185) lub „allo-identyfikacja” (Kosofsky Sedgwick 1990: 59–63).

<sup>15</sup> A być może ma miejsce dopiero na poziomie interpretacji tekstu, jak np. w analizach Susan Gubar (2002, 2014).



sugerujących bardzo silne przywiązanie pisarki do swojej bohaterki, które w oryginale przedstawiane jest jako doświadczeniowa, a czasem nawet cielesna, jedność. Należą do nich dość częste odautorskie komentarze do opisywanych kolei losu Wiery zawierające imaginacyjne wstawki o tym, jak bohaterka mogła się w danej sytuacji czuć lub co powiedzieć, a także partie refleksyjne, gdzie Tuszyńska kreuje niemalże bezpośrednią wspólnotę przeżywania między pisarką a bohaterką<sup>16</sup>.

To, czego nie dało się usunąć z tekstu oryginalnego ze względu na spójność bądź znaczenie danej treści dla całości, w eksportowej wersji *Oskarżonej...* uległo konsekwentnej modyfikacji. Otóż wszelkie fragmenty wskazujące na subiektywizację doświadczenia Zagłady przez podmiot piszący poddano korekcie zaimków i form osobowych w taki sposób, by zamiast do pisarki odnosiły się bezsprzecznie do Wiery. Cytowany wyżej fragment z podziękowań wprowadzający w oryginale celową dwuznaczność atrybucji „osobistych rachunków z czasów zagłady” brzmi w tłumaczeniu angielskim już doskonale jednoznacznie:

This is not a monograph about Vera Gran's artistic successes; these are my meetings with her, **her** personal account of the Holocaust period, which I had no opportunity to experience but which is invariably present in each of the choices I make in life (*V* 302; podkr. A.P)<sup>17</sup>.

To nie jest monografia artystycznych dokonań Wiery, to moje z nią spotkanie, **osobiste rachunki z czasów zagłady**, której nie dane mi było doznać, a która jest niezmiennie obecna w każdym z moich życiowych wyborów (*O* 450).

Czasami w celu zneutralizowania subiektywizacji wystarczyło usunąć elementy oryginału wprowadzające taką właśnie sugestię poprzez żonglowanie modalnościami narracji. Tak dzieje się na przykład w jednym z wielu fragmentów *Oskarżonej...*, które można by określić mianem kreatywnych czy imaginacyjnych, gdzie przy braku lub niedostatecznej relacji ze strony

<sup>16</sup> Por. np. nieobecny w *Vera Gran: The Accused* fragment końcówki opisującej relację obydwu kobiet pod koniec życia Gran: „Przychodziłam do niej umierać. Otulałam ramionami i zagarniałam do siebie. Grzęzliśmy, a potem unosiliśmy się razem, jak w kołysce. Upadek i lot, w tej kolejności. Osuwanie się i odbijanie od dna” (*O* 439, 440).

<sup>17</sup> Warto zauważyć, że również drobna, wydałoby się, zmiana pojedynczego w oryginale „spotkania” na mnogie *meetings* w tym fragmencie znosi zawartą w wersji polskiej sugestię, że to cały tekst jest w swej istocie spotkaniem pisarki z Wierą, i kieruje czytelnika raczej w stronę ujęcia tekstu jako rejestracji poszczególnych spotkań Tuszyńskiej z Gran.

Gran pisarka próbuje na podstawie znanych sobie faktów wytworzyć z pomocą wyobraźni dane okoliczności lub sytuację (por. *O 91*). W tłumaczeniu pierwsze, kluczowe zdanie oryginału – brzmiące: „Usiłuję umieścić to zdarzenie w codzienności tamtych dni” (*O 91*) – jest w ogóle nieobecne, zaś kolejne, w oryginale bezosobowo kreujące konkretną sytuację („Powrót do Warszawy, przekroczenie granic dzielnicy zamkniętej”) uzyskuje już konkretną atrybucję osobową i czasową: „She returned to Warsaw, crossed the barrier to the closed-off area” (*V 67*). W innych wypadkach, gdzie konkretne rozwiązania wcieleniowe wbudowane zostały przez Tuszyńską głębiej w tkankę tekstu, ingerencje redakcyjne również ulegają pogłębieniu. I tak na przykład pierwszoosobowa i terażniejsza w oryginale sekwencja wystawiająca w wyobraźni pisarki możliwe emocje Wiery podczas „przebrabiania” jej na aryjkę po wyjściu z getta:

Bo przecież pracuję twarzą, głosem, sylwetką. Cenię, przeceniam może własny wizerunek. I nagle ktoś zbliża się do mnie, by mnie odmienić, przerobić, przecharakteryzować. Zniszczyć tą, którą byłam (*O 127*).

została w tłumaczeniu „przecharakteryzowana” na monolog własny Wiery, wyróżniony oczywiście, zgodnie z nakazem rzetelności dokumentarnej, obowiązkowym cudzysłowem (*V 98*). W ten sposób wszystkie podmiotowo zorientowane, wyraźnie identyfikacyjne elementy oryginalnego tekstu Tuszyńskiej zostały zdyscyplinowane do bezpiecznego poziomu dystansu od Zagłady, którą wielu ocalonych, takich jak Imre Kertész, chciało nazywać „wartością ogólnoludzką” i „doświadczeniem naszego świata” (Kertész 2004: 122, 125).

## Niepokorne świadectwo literatury i jego przekładanie

W tekście zatytułowanym *Świadectwo bez intymności* Patricia Yaeger (2006) rozważa różne świadectwa Zagłady w kategoriach „niesubordynacji” czy też „złego zachowania” (dosł. *testimony that misbehaves*) w stosunku do możliwości, wartości i oczekiwań odbiorców odgrywających zasadniczą rolę w jego powstawaniu i cyrkulacji. Choć przytoczone przez Yaeger przykłady ilustrują bardzo konkretne konteksty takiej niesubordynacji i zasadniczego załamania komunikacji, która miałaby się opierać na niespełnionym pragnieniu intymności właśnie, można rozpatrywać świadectwo Holocaustu

ogólnie – czy to złożone przez ocalonego czy przez świadka sekundarnego – w tej właśnie perspektywie, to znaczy właściwego mu potencjału subwersywnego, czy transgresyjnego wobec tego, co zastane. Przedstawiona powyżej analiza porównawcza wybranych wątków z *Oskarżonej: Wiery Gran* Agaty Tuszyńskiej oraz jej wersji eksportowej reprezentowanej przez tłumaczenie angielskie miała za zadanie ukazać współczesną kulturę pamięci o Zagładzie jako strukturę zarówno wspierającą pewne społeczne i indywidualne (auto)percepcje przez nią generowane, jak i opresyjną wobec prób ich weryfikacji lub podważenia. Różne „urządzenia korekcyjne” uruchomione w procesie redakcji oryginalnego, pod wieloma względami niesubordinowanego tekstu Tuszyńskiej ujawniają podstawowe założenia kulturowego systemu znaczeń oraz kontekstu aksjologicznego, w jakich odbywa się współcześnie przetwarzanie i przyswajanie Zagłady, a także, co zauważył już dawno Berel Lang (1988), wyznaczanie obowiązujących granic reprezentacji.

Jako wydarzenie i doświadczenie fundamentalnie niegościnnie wobec prób ostatecznego oswojenia, czy udomowienia, Holokaust pozostaje permanentnie przemieszczony wobec swojej przestrzeni memorialnej, która z założenia ma być gościnna, czyli familiarna i bezpieczna dla jej mieszkańców i twórców. Obszarem, gdzie owa dyslokacja poddawana zostaje ciągłej diagnozie i refleksji, jest bez wątpienia sztuka odnosząca się w jakiś sposób do Zagłady, tworzona nieustannie pomimo dystansu czasowego i znacznego przyrostu wiedzy historycznej. Truizmem, choć być może nie dość jeszcze przyswojonym, będzie stwierdzenie, że przedstawienia artystyczne mające za temat lub punkt odniesienia Holokaust nie zaspokajają, przynajmniej w pierwszej kolejności, chęci „poznania i zrozumienia dziejów” (jak chciałaby autorka wspomnianej na początku weryfikacji *Tatuażysty z Auschwitzu*), lecz problematyzują potrzeby za nią stojące, jak również wiążące się z nią strategie komunikacyjne i ograniczenia. Pisanie o Zagładzie, również tych urodzonych po, jest zatem w tym kontekście jednocześnie pisaniem o naszym życiu oraz tworzeniem coraz to nowych, w danym momencie istotnych, związków między jednym i drugim. To właśnie na poszukiwaniu nowych idiomów formułowania tych powiązań polegałoby – jak za wspomnianym Imre Kertészem twierdzi Dorota Głowacka (2014) – etyczne zadanie przekładu stojące przed nami zawsze w akcie dawania świadectwa Zagładzie jako doświadczeniu ogólnoludzkiemu, lecz w dużej mierze ciągle opornemu wobec mediacji języka i pamięci. Życiopisanie o Zagładzie Agaty Tuszyńskiej w *Oskarżonej: Wierze Gran*, jakkolwiek obarczone wieloma

niedostatkami i naznaczone niejako z góry w takich wypadkach przewidywalnymi porażkami, podejmuje, jak sądzę, tak pojętą próbę translatorską. Po pierwsze, tekst staje się tu przestrzenią transmisji świadectwa Wiery Gran, przez lata wykluczonego z obiegu memorialnego, a ponieważ właśnie właściwie niemożliwego do wydobycia, do czego, paradoksalnie lub nie, to właśnie obowiązujący kształt pamięci się przyczynił. Ukazując „złe zachowanie” Gran i jej opowieści, Tuszyńska dotyka fundamentalnej kwestii języków, na które my jako wspólnota memorialna jesteśmy gotowi przełożyć to doświadczenie – czyli innymi słowy tego, gdzie leżą granice przyzwyczajenia rozumianej jako dopuszczalna intymność Holokaustu w kontekście indywidualnym i społecznym. Po drugie, oryginalny tekst *Oskarżonej...* podejmuje wyzwanie prześledzenia krętych, często błędnych – w znaczeniu ślepych, lecz również nienormatywnych – ścieżek, jakimi postępuje przekład Zagłady, czyli przeniesienie jej do przestrzeni indywidualnej, emocjonalnej i kognitywnej, konkretnego podmiotu współtworzącego inaczej dość abstrakcyjną wspólnotę pamięci. Tłumaczenie angielskie książki Tuszyńskiej, choć formalnie zaistniało i, jak inne dokonane na podstawie „korekcyjnej” redakcji, pełni funkcję oficjalnego przekładu *Oskarżonej: Wiery Gran*, zupełnie tę wewnętrzną translatorską pracę oryginału zatracając, robiąc z książki według wielu recenzji złej, nierzetelnej czy aroganckiej, lecz podejmującej ową trudną pracę przekładu, książkę poprawną, wygodną i piękną, jak my.

## Bibliografia

- Bojarska K. 2012. *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski-Richter-Spiegelman*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Czapliński P. 2009. *Zagłada i profanacje*, „Teksty Drugie” 4, s. 199–213.
- Dean C.J. 2004. *The Fragility of Empathy After the Holocaust*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Felman S, Laub D. 1991. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge.
- Foley B. 1982. *Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives*, „Comparative Literature” 34(4), s. 330–360.
- Głowacka D. 2014. *Wieża Babel. Świadectwa Holokaustu a etyka przekładu*, przeł. Z. Ziemann, „Przekładaniec” 29, s. 229–255.
- Gubar S. 2002. *Empathic Identification in Anne Michaels's Fugitive Pieces: Masculinity and Poetry after Auschwitz*, „Signs” 28(1), s. 249–276.
- 2014. *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim: Sylvia Plath i jej współcześni*, w: J. Jarniewicz, M. Szuster (red.), *Reprezentacje Holokaustu*, przeł.

- K. Bojarska, Kraków–Warszawa: Instytut Książki–Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, s. 187–217.
- Horowitz S. 1997. *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany: State University of New York Press.
- 1998. *Auto/Biography and Fiction after Auschwitz: Probing the Boundaries of Second Generation Aesthetics*, w: E. Sicher (red.), *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz*, Urbana: University of Illinois Press, s. 276–294.
- Kellner H. 1994. „Never Again” is Now, „History and Theory” 33(2), s. 127–44.
- Kertész I. 2004. *Do kogo należy Auschwitz?*, w: I. Kertész, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, E. Cygielska-Guttman, Warszawa: W.A.B., s. 121–128.
- Kosofsky Sedgwick E. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Kowalska-Leder J. 2014. *Literatura polska ostatniego dziesięciolecia wobec Zagłady – próby odpowiedzi na nowe wyzwania*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 10, 768–802.
- Kowalska-Leder J., Dobrosielski P., Kurz I., Szpakowska M., (red.). 2017. *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Kusek R. 2015. *Writing (Non)Fiction: On Polish Problems With Life-Writing*, w: C. Marquis, R. Nicholson, G. Szamosi (red.), *Contested Identities: Literary Negotiations in Time and Place*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 87–99.
- LaCapra D. 2015. *Trauma, nieobecność, utrata*, w: T. Łysak (red.), przeł. K. Bojarska, *Antologia studiów nad traumą*, Kraków: Universitas, s. 59–107.
- Lang B. 1988. *Language and Genocide*, w: A. Rosenberg, G.E. Myers (red.), *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*, Philadelphia: Temple University Press, s. 341–364.
- Langer LL. 1990. *Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature*, w: R.L. Brahm (red.), *Reflections of the Holocaust in Art and Literature*, Boulder–New York: Columbia University Press, s. 117–129.
- Lanzmann C., Caruth C., Rodowick D. 1991. *The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann*, „American Imago” 48, s. 473–495.
- Laub D. 1991. *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, w: S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, s. 57–74.
- Levine M.G. 2006. *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Łysak T. 2009. *Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w „Rodzinnej historii lęku” Agaty Tuszyńskiej*, w: zredagowane przez Przemysław Czapliński i Ewa Domańska, *Zagłada – współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, s. 195–208.
- Morris H. 2018. *The Tattooist of Auschwitz*, New York, NY: HarperLuxe.
- Nawój E. 2011. *O książce Agaty Tuszyńskiej „Oskarżona: Wiera Gran”*, Culture.pl, <http://culture.pl/pl/artykul/o-ksiazce-agaty-tuszyńskiej-oskarżona-wiera-gran> (dostęp: 04.12.2019).

- Niziołek G. 2013. *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego–Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”.
- Nussbaum M.C. 2003. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press.
- Roskies D.G., Diamant N. 2012. *What Is Holocaust Literature?*, w: *Holocaust Literature: A History and Guide*, Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press, s. 1–19.
- Samson H. 2011. *Obnażona Wiera Gran*, „Wysokie Obcasy” – „Gazeta Wyborcza”, 14 kwietnia, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,9401039,Obnazona\\_Wiera\\_Gran.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,9401039,Obnazona_Wiera_Gran.html) (dostęp: 04.12.2019).
- Silverman K. 2013. *The Threshold of the Visible World*, Florence: Taylor and Francis.
- Sosnowski A.. 2011. *Lęk nad zmaconym źródłem*, „Więź” 1, s. 154–158.
- Szczęsna J. 2010. *To nie była agentka*, „Gazeta Wyborcza”, 24 listopada, [http://wyborcza.pl/1,75475,8708401,To\\_nie\\_byla\\_agentka.html](http://wyborcza.pl/1,75475,8708401,To_nie_byla_agentka.html) (dostęp: 04.12.2019).
- Śliwiński P. 2012. *Horror poeticus: szkice, notatki*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Tuszyńska A. 1993. *Kilka portretów z Polską w tle: reportaże izraelskie*, Gdańsk: Marabut.
- 1994. *Singer: pejzaże pamięci*, Gdańsk: Marabut.
- 2007. *Ćwiczenia z utraty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2010. *Oskarżona: Wiera Gran*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 2012. *Wiera Gran, l'accusée*, przeł. I. Jannès-Kalinowski, Paris: Éd. Points.
- 2013. *Vera Gran: The Accused*, przeł. C Ruas, New York: Knopf.
- Tuszyńska A., Żurek J. 2013. *Wiera. Dramat w sześciu obrazach*, „Dialog” 11, s. 61–116.
- Tuszyńska A., Żurek J., Jaworska J. 2013. *Na cztery ręce*, „Dialog” 11, s. 117–121.
- Van Alphen E. 1997. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford: Stanford University Press.
- Wilkomirski B. 1998. *Bruchstücke: aus einer Kindheit 1939–1948*. 1. Aufl, Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- Witek-Malicka W. 2018. „Tatuażysta z Auschwitz”: *Sprawdzamy fakty*, „Memoria” 14, s. 6–17.
- Wróbel Best J. 2015. *The Other Heroine Is Memory (A Conversation with Agata Tuszyńska)*, „The Polish Review” 60(1), s. 85–95.
- Yaeger P. 2006. *Testimony without Intimacy*, „Poetics Today” 27(2), s. 399–423.
- Young J.E. 1987. *Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs*, „New Literary History” 18(2), s. 403–423.
- 1988. *Holocaust Documentary Fiction: Novelist as Eyewitness*, w: J.E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press, s. 51–63.
- Zeitlin Froma I. 1998. *The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature*, „History and Memory” 10(2), s. 5–42.