

Katarzyna Horabik

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-8503-3423

Konstruowanie siebie w opowieści – o historii i tożsamości w *Domu kata* Andrei Tompy

Historia osobista na mapie politycznej

Debiutancka powieść Andrei Tompy ukazała się w Polsce w 2016 roku pod tytułem *Dom kata* (przeł. Anna Butrym), nakładem Wydawnictwa Książkowe Klimaty, na sześć lat po swojej węgierskojęzycznej premierze, choć już w 2014 polscy czytelnicy mieli okazję zapoznać się z fragmentami opublikowanymi w „Literaturze na Świecie”¹. Wznawiane na Węgrzech kilkakrotnie dzieło nosi w oryginalnym wydaniu podtytuł: *Historie ze złotej epoki* (węg. *A hóhér háza. Történetek az aranykorból*), z którego w tłumaczeniu zrezygnowano – wydaje się jednak istotny w kontekście całego misternie skonstruowanego zbioru opowieści. Mamy tutaj bowiem do czynienia z próbą spojrzenia na skomplikowaną rzeczywistość Rumunii w latach 80. ubiegłego wieku z perspektywy dorastającej Węgierki o żydowskich korzeniach. Ten niełatwy splot staje się inspiracją do powstania quasi-autobiograficznej prozy uwikłanej w specyficzny język i porządek opowieści, będącej swoistym świadectwem doświadczenia pełnej sprzeczności i brutalności historii Europy Środkowej w XX wieku.

Andrea Tompa to węgierska pisarka urodzona w 1971 roku w Kolożwarze/Kluż-Napocze² (węg. Kolozsvár, rum. Cluj-Napoca), mieście na Wyżynie Transylwańskiej, historycznej stolicy Siedmiogrodu. Od 1990 roku mieszka w Budapeszcie, gdzie ukończyła studia na stołecznym Uniwersytecie im. Loránda Eötvösa. Choć jej wykształcenie akademickie związane jest z filologiami dwóch obszarów językowych – węgierską oraz

¹ „Literatura na Świecie” 2014, nr 3–4.

² W artykule przyjmuję zapis „Kolożwar”, zgodnie ze strategią tłumaczki, Anny Butrym, ponieważ w takim brzmieniu występuje w książce. Polska nazwa słownikowa to Koloszwaz/Kolożwar lub Kluż Napoca, jednak każda z tych form nacechowana jest konkretnym spojrzeniem na ten region i przynależność państwową miasta. Aby uniknąć tego dylematu, podążam za zapisem oryginalnym i jego polskim tłumaczeniem.

rosyjską – zawodowo zajmuje się przede wszystkim teatrem, historią i krytyką teatralną. Jej pierwsza powieść otrzymała nagrodę dla debiutu literackiego Siedmiogrodzkiej Fundacji dla Literatury Węgierskiej, a także polską Nagrodą im. Natalii Gorbaniewskiej dzięki nominacji do nagrody „Angelus”. Mimo niewielkiego dotychczasowego dorobku za swoją twórczość literacką otrzymała już wiele istotnych wyróżnień, między innymi w 2014 roku nagrodę im. Tibora Déryego za wyjątkowe zasługi dla węgierskiej literatury, a rok później prestiżową nagrodę im. Sándora Máraiego.

Opublikowała cztery utwory: *A hóhér háza. Történetek az aranykorból* (pol. Dom kata. Historie ze złotej epoki, 2010), *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* (pol. Na waleta/Od stóp do głów. Dwoje lekarzy w Siedmiogrodzie, 2013), *Omerta. Hallgatások könyve* (pol. Omerta. Księga milczenia/Księga słuchania, 2017), *Haza* (pol. Ojczyzna/Do domu, 2020)³, które ukazują obraz węgierskiej mniejszości narodowej na terenie Siedmiogrodu, indywidualne życiorysy oraz problemy tożsamościowe, wynikające z historycznych przesunięć granic i przemian społecznych, zachodzących na tym obszarze od początku XX do początku XXI wieku. W Polsce dotychczas wydano tylko pierwszą z nich, noszącą tytuł *Dom kata*, opisującą dorastanie i wchodzenie w dorosłość w ostatniej dekadzie dyktatury komunistycznej w Rumunii, aż do rozpoczęcia rewolucji w grudniu 1989 roku.

Tematy związane z siedmiogrodzką węgierskością stanowią inspirację do wszystkich dotychczasowych utworów prozatorskich Tompy. Akcja dwóch kolejnych powieści toczy się w pierwszych dekadach połowy XX wieku. Pisarka przedstawia w nich trudną historię Węgrów w Transylwanii z perspektywy świadków upadku powstania węgierskiego z 1956 roku, konfrontujących się z coraz bardziej duszną dyktaturą. W tytule najnowszego utworu Tompy pojawia się słowo *Haza*, mające w języku węgierskim podwójną semantykę. Może ono oznaczać „ojczyznę”, ale i zwrot „do domu”. Ta dwoistość możliwego rozumienia tytułu ma istotne znaczenie w interpretacji powieści, której głównym tematem są dylematy związane z koniecznością opuszczenia i poszukiwania domu/ojczyzny, a także przenikające poczucie bezdomności. Oś powieści związana jest ponownie z rodzinnym miastem autorki i choć w fabule przywołane są traumatyczne doświadczenia utraty sprzed stu lat, wpisane nierozdzielnie w tożsamość węgierską, akcja rozgrywa się w pomilenijnym czasie współczesnym. Pisarka przywołuje niełatwą historię węgierskiej mniejszości zamieszkującej Transylwanię, wykorzystując różne głosy i strategie, stosuje jednak podobne techniki – przede wszystkim dotyczące konstruowania narracji, ale również sięga po podobne motywy. Nie bez powodu akcja trzech powieści została ulokowana w Kolożwarze (zw. po węgiersku *kincses város*, miasto skarbów); rodzinne miasto Tompy to równocześnie jeden z najważniejszych punktów na mapie dawnych Węgier, które na mocy traktatu Trianon znalazło się poza granicami kraju. W najnowszym utworze pisarka zrezygnowała jednak z używania toponimów: Kolożwar, Bukareszt czy Budapeszt. Celem autorki nie jest jednak kamuflaż, ponieważ przywoływane miejsca są dla odbiorcy rozpoznawalne; dzięki temu zabiegowi przestrzeń zacierająca się w pamięci bohaterów

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tytułów powieści niewydanych w języku polskim są mojego autorstwa – K.H.

przez nostalgię i resentymenty odwołuje się do konstruktów utrwalonych w pamięci zbiorowej, wyobrażeniu o rumuńskiej czy węgierskiej stolicy albo mieście dzieciństwa. Choć czytelnik może z łatwością zidentyfikować owe przestrzenie, trudno nie zauważyć, że jest to świadomie przyjęta strategia anonimizacji; podobnie jak w *Fejtől s lábtól*, a wcześniej w *Domu kata* bohaterki są bezimienne. Historia Rumunii, szczególnie na obszarze węgiersko-rumuńskiej Transylwanii, w XX wieku jest pełna tragicznych wydarzeń, a zbiorowe traumy społeczności znajdują swoje odzwierciedlenie w czterech powieściach, poprzez przywoływanie doświadczeń różnych pokoleń (w niechronologicznych, a jednak logicznie splatających się historiach): wojna i zmiana imperium na początku wieku przez okres przejściowy, związana z próbą wykorzenia wspólnot narodowych i religijnych, nacjonalizacja i kolektywizacja w latach 50. i 60., następnie opresyjna polityka dyktatury Ceaușescu, która dążyła do wyeliminowania mniejszości pod pretekstem homogenizacji i wreszcie – masowy *exodus*, który nastąpił po zmianie reżimu w latach 90. Pierwsza i ostatnia powieść są ze sobą powiązane również pod względem motywów, przy czym *Haza* kontynuuje literacką rekonstrukcję życia autorki, zaczynając tam, gdzie kończy się fabuła *Domu kata*. Pod koniec pierwszej powieści 18-letnia bohaterka, świeżo upieczona studentka, „może wyruszyć po paszport, jeśli zechce, *pójdziecie, zróbcie*, powtarza mama, albo *pójdziemy, zróbcimy*, powtarzają dziewczyny, tylko jeszcze nie wiadomo, gdzie i co”⁴.

Choć opublikowany utwór był debiutem węgierskiej pisarki w polskim środowisku literackim, wydanym w niewielkim, lecz starannie selekcyjnym swoje książki wydawnictwie, spotkał się z pozytywną recepcją wśród czytelników i krytyków literackich. Szeroko komentowany na łamach czasopism i blogów tom otrzymał liczne pochwały, między innymi autentyczność języka i przejmującą szczerłość, która ociera się o ekshibicjonizm. Opowieść została doceniona przez krytyków, nie tylko tych związanych z hungarystyką, jak Krzysztof Varga, czy krytyką feministyczną, jak Inga Iwasiów – swoje obserwacje na temat odczytywania pisarstwa Tompy wyrazili także między innymi Michał Sowiński, Bernadetta Darska, Joanna Szklarczyk. W dalszej części artykułu chciałabym skupić się na odczytywaniu *Domu kata* Andrei Tompy, w dwóch kontekstach: dyskursu memorialnego (szczególnie pamięci indywidualnej i kolektywnej w rozumieniu między innymi Jana i Aleidy Assmanów) oraz badań nad literaturą dokumentu osobistego, podążając za myślą krakowskiej badaczki, Anny Pekaniec. Doświadczenie wchodzenia w dorosłość u schyłku dyktatury Ceaușescu z perspektywy mniejszości narodowej szczególnie w tym czasie dyskryminowanej, jest konstytutywnym elementem tożsamości twórczej oraz lejtmotiwem wszystkich dokonań literackich węgierskiej pisarki, dlatego też podejmując próbę przybliżenia postaci i jej autorki polskim czytelnikom, niezbędne będzie spojrzenie na *Dom kata* z perspektywy zwrotu kulturowego w teorii literatury. Wybór podejścia interpretacyjnego wynika ze specyfiki pisarstwa Tompy, łączącego pamięć jednostki i grupy narodowościowej, osobistą „małą narrację” z dziejami rumuńskich Węgrów, a w przypadku debiutanckiej powieści autorki szczególnie istotne są lata 80. i 90. w Rumunii. W rozumieniu

⁴ A. Tompa, *Dom kata*, przeł. A. Butrym, Wrocław 2016, s. 527. Wszystkie cytaty pochodzą z tej edycji. Cyfry w nawiasach okrągłych oznaczają numer stron.

Andrzeja Hejmeja przełom kulturowy wprowadził w myślenie o literaturze nowe wątki problemowe, dzięki czemu zmienił perspektywę literaturoznawców oraz czytelników, przesuwając dzieło literackie w stronę rzeczywistości kulturowej⁵.

Opowiedzieć niewypowiadalne – pomiędzy pamięciami

Quasi-autobiograficzny utwór Andrei Tompy to zbiór, w którym poprzez opowieści, wspomnienia, refleksje i historię rodzinną narratorki (najpierw dziecka, później młodej kobiety) poznajemy szarą codzienność, napięcie i emocje, aż po wrzenie ostatnich dni dyktatury, euforyczną atmosferę pierwszych dni zmiany ustroju, przewrotu (bo rewolucją już się to nie będzie nazywało). Problematyczna okazuje się kwalifikacja gatunkowa tomu; to jednocześnie pamiętnik, powieść rodzinna, historyczna, historia dyktatury, powieść rozwojowa, narracja dziecięca oraz – choć narrator występuje w trzeciej osobie liczby pojedynczej – narracja pierwszoosobowa. Nie bez znaczenia jest również hybrydyczność przyjętej przez pisarkę formy genologicznej. W tej różnorodności form gatunkowych oraz wypowiedzi autorka zdaje się odzwierciedlać chaos i zamęt świata, w którym dorastała i żyła, jej przeświadczenie o niemożności ujmowania ich (rzeczywistości i egzystencji) całościowo. Jak pisze Agnieszka Nęcka, „[...] pisanie o sobie przypomina układanie biograficznych łamigłówek. Pokawałkowana osobowość okazuje się materią niewdzięczną, bo trudną do scalenia”⁶. Zbiór niezwykle długich zdań, wypowiedzi układających się w rozdziały, to poniekąd opowiadania, z których każde można odczytywać osobno, ponieważ tworzy spójną historię skupioną na jednym, dominującym wątku, jednak dopiero lektura całości *Domu kata* pozwala rozpoznać obraz Siedmiogrodu u progu rewolucji. Poszczególne teksty dopełniają się wzajemnie, układając się w historię pozbawioną imienia bohaterki, tworząc opowieść o pokawałkowanym, trudnym, ale jednak pełnym życia społeczeństwie mniejszości węgierskiej w Rumunii. Jest to jednak przede wszystkim opowieść o młodej kobiecie o inicjałach T.A.⁷ i numerze na ramieniu 71 (który odpowiada rokowi urodzenia noszącej je osoby), a jej zamknięty i zarazem tekstowo rozwijający się świat zostaje przedstawiony w trzydziestu ośmiu rozdziałach z perspektywy dziewczynki, a następnie dorastającej kobiety.

Trzecioosobowa narracja zdaje się gestem odsunięcia: tekst przesuwa się, ale jednocześnie obejmuje każdego, kto chce/może się identyfikować z reprezentowanym. Ta formuła gramatyczna jest również środkiem wyobcowania: pisarka zdaje się usuwać z tekstu, choć opowiadana historia to w dużej mierze jej własna. Bardzo długie konstrukcje zdaniowe, z których każde stanowi odrębny, kilkunastostronicowy rozdział, przywoływać mogą na myśl *Białego Króla* Györgya Dragomána z 2007 (przeł. Elżbieta Cygielska) opisującego realia życia lat 80. XX wieku w reżimowym kraju, do złudzenia przypominającym rumuński Siedmiogród. Podobnie jak u Tompy narracja składa się ze

⁵ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 46.

⁶ A. Nęcka, *Emigracje intymne: o współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.

⁷ W języku węgierskim imię i nazwisko zapisujemy w odwrotnej niż w Polsce kolejności, dlatego inicjały T.A. oznaczają mogą: „Tompá Andrea”.

zdań obejmujących całe akapity, z których wyłania się potrzeba powiedzenia wszystkiego: poczucie zamknięcia, a zarazem poczucie niedomknięcia; konstruowanie tekstu literackiego z mozaiki pamięci. Fragmentaryczne, poszatkwane, wielostronicowe potoki zdań, które Bernadetta Darska określa „pozornym słowotokiem”⁸, problematyzują kwestię niemożności opowiedzenia historii. Zbiór opowieści Tompy to wielogłos różnych tożsamości, które składają się na konstrukcję głównej bohaterki: dziecięcą/dorosłą perspektywę narratorki, wielokrotnie obciążoną perspektywę genderową (mniejszości społecznej, językowej, etnicznej, płciowej), która zapośrednicza społeczno-historyczne, genderowo-lingwistyczne wolty z punktu zwrotnego własnego życia.

Pojęcia Jana Assmanna, dotyczące przejścia od spójności rytualnej do spójności tekstowej w *Pamięci kulturowej*, można również prześledzić w strukturze tekstowej powieści Andrei Tompy⁹. W jego rozumieniu literatura zatem jest szczególnym polem eksploracyjnym do ujawnienia działania pamięci jako kategorii tożsamościowej. Wydarzenia, które stanowią ramy zbioru, można utożsamiać z euforycznymi dniami schyłku reżimu w Kolożwarze: opowieść rozpoczyna się od grudnia 1989 roku frazą „*Więc się zaczęło*”¹⁰. Kończy się przywołaniem tej samej ważnej daty, wydarzenia, które odwróciło los i system, a ponad pięćset stron, które się pomiędzy nimi przeplatają, to oprócz splotu historii jednostkowej z rodziną, manifest związków osobistego doświadczenia i historii Rumunii, Siedmiogrodu i Kolożwaru, literacko-fikcyjna, quasi-autobiograficzna konstrukcja pozornie nieopowiedzianych, rytualnie zdeterminowanych historii pamięci zbiorowej i prywatnej. Ma to ścisły związek z przewagą narracji geokulturowej, gdyż podobnie jak inne przywołane już przeze mnie powieści węgierskiej twórczyni, powieść ta jest swoistym depozytem językowych i niejęzykowych dokumentów reprezentujących kulturę, w której powstała¹¹.

Pamięć w perspektywie poetyki geokulturowej

Dom kata wpisuje się w poetykę geokulturową, zgodnie z którą pytania o sytuacyjność historyczną oraz podkreślanie przejść i ruchów granicznych są ważnymi narzędziami konstrukcji tekstowej, niezależnie od tego, czy chodzi o świadectwa przodków w czasie przywoływanych przemian historycznych i przestrzennych, czy o identyfikowalność książek emigrantów i emigrantek (z monogramów lub podpisów w antykwariacie na głównym placu). W utworze Tompy bohaterem jest więc nie tylko narrator, lecz też miasto z jego problematyczną tożsamością. Powracają obrazy związane z miejską

⁸ B. Darska, *Codziennosc w cieniu dyktatury*, <http://bernadettadarska.blogspot.com/2016/08/codziennosc-w-cieniu-dyktatury-tompa.html> [dostęp: 20.02.2023].

⁹ J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. S. Dyroff, R. Żytyńiec, „Borussua” 2003, nr 29; A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

¹⁰ Kursywa w utworze Andrei Tompy oznacza zazwyczaj dialogi, lecz w tym wypadku jest tożsama z myślą narratorki, która w ten sposób ujawnia swoją pierwszoosobową obecność, co podkreśla wagę wydarzenia.

¹¹ K. Faragó, *A viszonosság alakzatai. Forum Könyvkiadó, Újvidék* 2009.

codziennością: plac, wizerunek rynku w Kolożwarze, który odczytywać można bardzo realistycznie. Rangę placu wzmacnia ikoniczny (stylizowany) obraz Kolożwaru sfotografowany z Cytadeli, który znalazł się na okładce węgierskiego wydania, co może być strategią wydawniczą, jednak to wyróżnienie okładkowe konkretnej przestrzeni dodatkowo wzmacnia geokulturową perspektywę odczytywania.

Postrzegając utwór Andrei Tompy w kategoriach dokumentu osobistego, warto zauważyć, że pamięć jednostki nie istnieje w izolacji, lecz, jak wskazuje Aleida Assmann, jest częścią kompleksu „pamięci”, który składa się z pamięci indywidualnej (na którą wpływ mają pamięć pokoleń i zbiorowa) oraz pamięci kulturowej¹². Te wszystkie elementy i konstrukty pamięci mają wpływ na osoby konfrontujące się z doświadczeniem granicznym, jakim może być Zagłada, wojna czy życie w cieniu terroru i dyktatury. Kolejne opowiadania, stanowiące jednocześnie odrębne konstrukcje i splatające się w jedną historię, wzajemnie uzupełniają się i poszerzają perspektywę odbiorcy, otwierają zarazem głębsze warstwy historii rodzinnej. Oczywiście przyczyną istniejącego w dyskursie teoretycznym i literaturze sprzężenia różnych pamięci jest doświadczenie historyczne XX wieku, który stał się kolejnym strasznym okresem w historii ludzkości, z jego uprzemysłowionymi ludobójstwami i dyktaturami, zorganizowanymi za pomocą instrumentów nowoczesności, i który wytworzył traumy prawdopodobnie niemożliwe do przetworzenia, z którymi można tylko żyć i o których trzeba mówić.

Skomplikowana tożsamość bohaterki i jednocześnie narratorki zbioru związana jest ze spletem wielu czynników – doświadczenia bycia i wykluczenia genderowego, etnicznego i kulturowego. Bezimienna dziewczyna dorasta wśród mniejszości narodowej, gdzie swoistą ojczyzną staje się dla niej język – możliwość posługiwania się językiem węgierskim, tworzenia i czytania, rozwijania się, z czym wiąże się maszyna do pisania na okładce polskiego wydania książki. Choć wcześniej ukierunkowuje swoją przyszłość, zajmując się teatrem i językiem, planuje studia na wydziale związanym z hungarystyką, jej wchodzenie w dorosłość trafia na okres zintensyfikowanej działalności dyskryminacyjnej reżimu. Język węgierski zostaje usunięty ze szkół i uniwersytetów, gdzie zamyka się hungarystyczne oddziały. Odnalezienia się wobec zmieniającej się rzeczywistości nie ułatwia zamknięty i duszny świat Rumunii – węgierskość jest niejako możliwością ucieczki, kontaktu z innym światem, czytania niewydanych po rumuńsku książek, obserwowania pojawiających się za granicą nowych produktów. Rumuńskość stanowi jednak centralny punkt życia, związany z codziennością, życiem rodzinnym, mechanizmami wspomnień.

Tym, co czyni opowieść Tompy interesującą, jest narracja o lokalnej tożsamości i doświadczeniu (osobistym, pokoleniowym, wspólnotowym) dyktatury lat 80.: jak to było żyć w kraju, w którym po zakupy trzeba było jechać na drugi koniec miasta lub poza jego granice, w którym centralnie regulowano dzienny limit spożycia i jednocześnie zakazano aborcji. W kraju, w którym język nadał specjalną nazwę dzieciom epoki, które rodziły się pod przymusem, gdzie czasem przez dwa miesiące nie wywożono śmieci, ale gdzie szykany, przesłuchania, więzienia były standardową reakcją

¹² A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią*. *Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 39–58.

państwa na każde podejrzané działanie. *Dom kata* powstał w szczególnej sytuacji: autorka przywołuje wiele żyjących jeszcze osób, które odegrały istotną rolę w czasie reżimu. Nie nazywa ich, ale pozostają rozpoznawalne, by opowiedzieć to, co po części historyczne, to, co osobiste, i to, co wspólnotowe, tę małą historię, która istnieje równoległe z wielką, a raczej boleśnie się z nią integruje. Ponieważ z utworu wynika również, że w dyktaturze nie ma możliwości ukrywania się przed władzą w rzekomych schronieniach prywatności, że władza nie jest daleko, ale tuż obok, że nie ma życia zamkniętego na klucz i spokojnej uprawy naszych ogródków, że władza jest w każdym pytaniu i odpowiedzi, w podejrzliwości, jaką budzi należąca do bohaterki maszyna do pisania przyniesiona z domu na zajęcia. Opowieści układają się w zbiór niespokojnych i niepokojących wątków, strumieni pamięci, splatających się raz po raz w krótkich rozdziałach z wypowiedzeniem przeszłości, wspólnej przeszłości. Dlatego głównym pytaniem, jakie węgierska pisarka stawia przed odbiorcą, jest: czy ta historia w ogóle może być opowiedziana? Książka Tompy odpowiada, że można ją opowiedzieć jedynie we fragmentach pamięci przekształconych w język, fragmentach pamięci zazębiających się i wyjaśniających wzajemnie.

Język pamięci oddziela od świata. Słowo stoi między mówiącym a jego światem; kto wchodzi w język, wchodzi w sferę dystansu. Ale ten dystans istnieje także między pamiętającym a niepokojem, pamięć zamieniona w język zostaje oswojona przez gest powiedzenia, uczyniona wypowiedzianą, dlatego te opowiadania skonstruowane do czytania-wypowiadania jednym tchem są tak ważne. Ta wybrana przez Tompę forma narracji włącza w swoją strukturę narratologiczną proces zapamiętywania. Zestawiona sekwencja fragmentów pamięci, łańcuch długich zdań wydobywanych z jej mechanizmów, w których brak kropek. Opowieści trwają zawsze bez zamknięcia, ponieważ autorka umiejętnie tworzy nieład i niepewność, z jaką odnosimy się do rzeczywistości.

Na żywy język i przywoływane w kolejnych rozdziałach historii składają się warstwy przeszłości, którą chce się opowiedzieć, uzupełnione warstwami czasowymi, znacznikami przejść i zwrotów. Tompa postrzega Kolożwar jako przestrzeń, której topografia wymaga nieustannej weryfikacji i podlega mechanizmom pamięci, a jak pisze Elżbieta Rybicka: „Pamięć i wyobraźnia potrzebują materialnego śladu przeszłości”¹³. Widać to chociażby w przywoływanej przez narratorkę zmianie nazw ulic i placów, w następstwie aktów symbolicznego zajmowania terytorium, przy czym w tekście pojawiają się obie nazwy tej samej ulicy lub miejsca, niekiedy wskazujące na absurdalność sytuacji (np. ulica Zápolyi w czasie komunistycznego reżimu nosi po rumuńsku nazwę Dostojewskiego), ale przede wszystkim lokalność metaforycznej, fikcyjnej przestrzeni powieści, wywodzącej się z przeszłości historyczno-kulturowej, co podkreśla problematyczność dostępu do przeszłości i pamięci. Autorka już w samym tytule upamiętnia legendę z Kolożwaru. „Dom kata” został zbudowany w pierwszej połowie XIX wieku, a jego najstynniejszym lokatorem był prawdopodobnie szanowany mistrz kadrowy. Być może został tak nazwany, ponieważ na dziedzińcu pobliskiego więzienia prokuratorskiego przeprowadzano egzekucje, być może jest to daleka podstawa

¹³ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 19-32.

zrodzonej po wielu przekształceniach miejskiej legendy, że w domu mieszkał kat Maciej Korwina, którego śmierć owiana jest tajemnicą ożywiającą wyobraźnię. Andrea Tompa odnalazła w tym domu symbol lokalnej pamięci i samego procesu pamięci, symbol opowieści zrodzonej z rzeczywistości (w tym przypadku bytu przestrzennego, domu), ale bardzo od niej odległej.

Tytułowy dom kata w Kolożwarze znajdował się przy dawnej ulicy Petőfięgo, ulicy, która nosi ślady kulturowych i historycznych zmian przestrzennych:

dom Biasiniego przy ulicy Avrama Iancu, gdzie tablica przypominała, że *Tu zatrzymał się Sándor Petőfi z małżonką między 21 a 24 paź. 1847* – dom, w którym zamieszkał Petőfi, stał już przy ulicy Avrama Iancu, zaś tę ulicę, gdzie w '48 mieszkał rumuński powstaniec, odziany w kuczmę Iancu, który w porównaniu do Petőfięgo dożył pięknego wieku przemianowano na ulicę Petőfięgo, te dwie ulice były w ironiczny sposób kontynuacją siebie nawzajem, Petőfi otrzymał miejsce przy Avramie Iancu, zaś Iancu przy Sándorze Petőfim, jakby w tym mieście ostatecznie nikt nie mógł odnaleźć swojego własnego domu (462).

Fragmentem powieści, który można powiązać z zawłaszczaniem terytorium i nazwy, czyli języka i dziedzictwa kultury, a także odnoszącym się do zrealizowanej „teraźniejszości”, jest dalsza część opowiadania, dotycząca domu Petőfięgo:

zburzą albo przeniosą też dom Petőfięgo, albo po prostu wygonią go z miasta [...], dostanie skromniejsze miejsce, gdzieś poza rynkiem, być może umieszczą go akurat przy ulicy Dohány i teraz to ją przemianują, kiedy fabryka tytoniu już nie istnieje i nikt nie może pamiętać, dlaczego ulicę Alsó-Kereszt nazwali akurat Dohány, dlaczego nie mogłaby być ulicą Sándora Petőfięgo (466)¹⁴.

Jedna ze szczególnie wyróżniających się części powieści przedstawia przejścia, zwroty i zmiany, prezentując historyczne zmiany XX-wiecznego Kolożwaru bez przywoływania dat i liczb, a jednocześnie wzbudzając w czytelniku konkretne emocje i wyobrażenie o znikających obywatelach, migracjach i aresztowaniach, poprzez przywołanie przez narratorkę przedstawień *Hamleta* z różnych okresów. Pierwszy z przywołanych spektakli rozegrał się na 70 lat przed tym przygotowywanym przez grupę narratorki, „bo 30 września 1919 roku, we wtorek, wystawiono ostatniego *Hamleta*, przedstawienie zmieniło się w demonstrację i w końcu zasłynęło jako przerwane, w pięknym, ozdobionym lwami, zaprojektowanym przez Helmera i Fellnera Teatrze Narodowym przy placu Hunyadięgo” (197). Wskutek tych wydarzeń i historycznych zawirowań na początku XX wieku część aktorów „repatriowała się” na Węgry, inni kontynuowali swoją pracę w amfiteatrze. Kolejna zmiana historyczna pozwalająca na wystawienie *Hamleta* w języku węgierskim pojawiła się 22 lata później: „9 listopada 1941 o siódmej wieczorem przedstawienie zaczyna się symbolicznie od tego samego wersu *Hamleta*, przy którym w 1919 *Hamlet* został przerwany: i kto w '19 był jeszcze Ofelią, w '41 jest już Gertrudą” (200). Spektakl przygotowywany jest cyklicznie, ze zmianą aktorów, ale

¹⁴ W języku węgierskim *dohány* oznacza tytoń, *Alsó-Kereszt* zaś Dolny Krzyż.

z tym większym przejęciem, że w 1987 r. znów społeczeństwo znajduje się w historycznej pułapce. Słynne przedstawienie *Hamleta* również stało się symbolem, trwa w formie przejściowej z powodu ciągłych zniknięć aktorów, jednak spektakl ma być kontynuowany a historia powtórzona. Narratorka nie musi przedstawiać bezpośrednio wydarzeń powodujących wykreślanie odtwórców poszczególnych postaci dramatu – kolejne zmiany nazwisk w programie spektaklu w różnych latach mają swoje historyczne odzwierciedlenie w migracjach całego społeczeństwa, związanych z wojennymi przesiedleniami do kolożwarskiego getta („spakowali po siedemdziesiąt kilo na głowę, tyle można było zabrać ze sobą – zatem w ciągu minionych czterdziestu lat rozwój wyniósł w sumie dwadzieścia kilo; czterdzieści trzy lata wcześniej, kiedy wyznaczono przymusowe miejsce zamieszkania szesnastu tysięcy siedmiuset pięćdziesięciu kolożwarskich Żydów, getto na terenie fabryki cegieł, pozwolono na zabranie pięćdziesięciu kilo bagażu” [193]), ucieczkami z kraju, osadzaniem w więzieniach.

Na oczach bohaterów świat scala się i rozpada, gdyż zafascynowana teatrem dziewczyna prosi aktora-geniusza, grającego Klaudiusza w niemalże już mitycznym przedstawieniu *Hamleta*, o rozliczenie się z głoszonych przez siebie zasad i konfrontuje system totalitarny z niewierną postacią, która rozważa odejście:

to już nie jest Klaudiusz, ale sam tyran, którego się uczepliła, bo chciał ją zostawić, bo zdecydował, że nagle odwróci się plecami do okolonego drutem kolczastym więzienia, które zbudował, surową ręką wychowane od nowa dzieci zostawi samym sobie, weźmie i wyjdzie przez drzwi, i teraz już na zewnątrz będzie szczerzył w „idiotycznym uśmiechu” zęby [...] król zmienionej w więzienie Danii będzie obserwował z zewnątrz, co poczną bez niego ci, co pozostali, którzy być może wspólnymi siłami wyznaczą nowego tyrana, bo grę trzeba kontynuować, bo nie wiedzą nic innego, tylko to, że znienawidzonego kata, mordercy ojca Hamleta nie wolno wypuścić (204).

Tekstowa obecność przestrzeni Kolożwaru ma silne implikacje cielesno-poetyckie. Z jednej strony w przestrzennym przedstawieniu ciała dyktatora, które jest rozłożone w swojej nieokreśloności, a z drugiej – i ważniejszej – w rozdziale zatytułowanym *Zawieszona miasto*: w połowie lat 80. miasto drży jak podczas trzęsienia ziemi z powodu wyburzeń; miasto, plac padają ofiarą przemocy dyktatury; domy i ogrody Doliny Hosty zostają w błyskawicznym tempie zastąpione blokami z kostki, „i miasto teraz, w '84, w tym przestraszonym wyczekiwaniu, jak ktoś, kto liczy się z wielkim, wielkim nieszczęściem, z zabójczym, nagłym deszczem lawy, który go potem pogrzebie bez śladu, nawet nie zauważa, że powierzchnia jego pięknego ciała już popękała, drobna, początkowo nic nieznacząca rana zaropiała, tkanki zakaziły się i choroba zaczyna zniekształcać twarz nie do poznania” (467).

Mimo lub dzięki połączeniu z konkretnymi odniesieniami, przestrzeń wyobrażona w tekście jest zarazem pojemna i ekspansywna: wyobrażona jako obszar strachu, niepewności, tyranii, bezradności, podporządkowania, tajemnicy, terroru, na poziomie totalitarnej struktury społecznej, sposobu, w jaki kształtuje się w człowieku dyktatura. Reżim totalitarny wpisany jest w ciało, a oblicze dyktatury kształtuje się także wizualnie: w rozdziale *Usta* ciała dzieci tworzą obraz Ceaușescu (i choć jego nazwiska

ani określenia „totalitaryzm” czytelnik w tekście nie znajdzie, bez problemu możemy rozpoznać, jaki przywódca wyłoni się z uczniowskich przebrań). We wspomnieniach narratorki udział w reżimowym święcie na stadionie (symbolizującym opresyjny system) przekształca się w spektakl, podczas którego znienawidzony dyktator zdaje się „przejmować” ciała uczestników, a dziewczynka otrzymuje w tym wszystkim część ustną, funkcję, która napęłnia ją przerażeniem:

*A teraz jestem jego odrażającymi ustami, przyszło jej nagle do głowy, i z niesmakiem w ustach pomyślała o sobie i o ubraniu, które niedawno zdjęła, czuła, jakby jej bezbronne ciało całowały zimne, obślinione wargi, te ogromne, toczące pianę usta wypluwały na nią białe, pryskające litery, ona sama zaś była kawałkiem wyrwanego żywego, odrażającego, różowego mięsa, wystawionego na widok publiczny, bo *Ja jestem nim, albo odwrotnie, on mną*: jestem jego ciałem, nierozzerwalnie z nim zrośnięta, wśliznął się w moją skórę, żebym nie mogła go zmyć z siebie, jego podobiznę wypalili na mnie jak hańbiące piętno, ja jestem nim, a dokładniej: wszyscy jesteśmy nim, bo razem, ustawieni w pięknym, karnym porządku i odwracając się na rozkaz, jesteśmy nim: przecież on sam nigdzie nie istnieje, nikt nigdy go nie wiedział, chociaż nie, widział go Tata i wujek Pista, kiedyś razem siedzieli na zebraniach, ale teraz to tylko obraz, obraz, obraz, nie człowiek, ale obraz, który my razem wymyśliliśmy, i nieświadomie układamy z naszych ciał (44).*

Bohaterka-narratorka staje się ustami dyktatora, stając się zarazem pionkiem w mechanizmie terroru, przyjmując język, sposób mówienia właściwy dla systemu. Obawia się tego gestu, ponieważ boi się utraty własnej tożsamości, możliwości wypowiedzenia siebie, w swoim języku – na co pozwala jej snucie opowieści. Formowanie się w obraz, ucieleśnienie: przymusowe formowanie ciał w obraz dyktatora, ciał, które nieświadomie, ale jednak, uczestniczą i w konsekwencji partycypują, jest również metaforą systemową – oni wszyscy tworzą dyktaturę, ciała są obrazem, znakiem, co podnosi (także pamięciotwórczą) moc narracji i opowieści: przez potencjalne istnienie sobowtórów dyktatora, a także przestrzeń strachu konstruowana przez obraz(y) i miejsca, takie jak dom kata, który został zbudowany w opowieści i trwa w pamięć zbiorowej, by mieć się czego bać.

Od pamięci kolektywnej w stronę quasi-autobiografizmu?

Choć figura dyktatora, bezmiennego władcy, przenika kolejne rozdziały duszną atmosferą, to jednym z niezliczonych katów jest wszechobecne „ja”, które systematycznie krzywdzi swoje ciało, co jest jednym z najdobitniejszych przykładów w powieści – która, jeśli poprowadzić refleksję z tej perspektywy, mogłaby być powieścią ojcowską¹⁵ – ale także ucieleśnieniem mitycznego, transylwańskiego, wielkiego, wszechogarniającego

¹⁵ *Aparegény* – powieść ojcowska, specyficzny gatunek powieści w literaturze węgierskiej, skupiony wokół figury ojca. Termin rozpowszechnił się dzięki powieści Pétera Esterházyego, którą można czytać jako powieść historyczną, etniczną lub rodzinną, ale to poprzez postać ojca wyeksponowana zostaje historia rodziny.

alkoholizmu autodestrukcyjnego ojca, który zyskuje tylko częściowy moment opowieści, zanim zapije się na śmierć. Figura ojca wiąże się również z objawami indywidualnej traumy, wstydu i poczucia winy z powodu jego śmierci. Pojawiają się one wyraźnie w realistyczno-magicznym rozdziale *U handlarza łez*, gdzie w namiocie kupca, w tylnym rogu targowiska, trzeba siedzieć w ciszy, ale każdy człowiek może porozmawiać ze sobą, może uświadomić sobie własne traumatyczne przeżycia. Bohaterka odwiedza to miejsce, ponieważ uświadamia sobie, że nie płakała na pogrzebie ojca, ani gdy znalazła jego ciało po samobójczej śmierci. Pod wpływem handlarza łez myśli o ojcowskiej nieobecności i trudnościach związanych z dorastaniem jako córka alkoholika:

na całym świecie nie było miejsca, którego bym bardziej nienawidziła niż karczmy Zsil völgye, jej nienawidziłam najbardziej na świecie, po nieparzystej stronie ulicy Antala Budai Nagya, tego Jiulu poniżej sądu, tej brudnej mordowni, do której chodził, bo stamtąd zawsze potrafił wrócić do domu, szurał po ścianach, tak szedł, zataczał się [...] czasem tak bardzo się wstydziłam, że pragnęłam, żeby już umarł, umrzyj już! (302).

Matka (a wcześniej babka) poddała się licznym aborcjom, co można interpretować jako śmierć ciała (lub jego części). Dyktatura pozostawia też ciało bez opieki, czego efektem są narodziny wielu „dekretowych dzieci” i kolejne ofiary potajemnych aborcji po 1966 roku. Istotna w powieści kwestia aborcji starszej siostry bohaterki jest nie tylko elementem dodatkowym, ale także ważnym poetyckim przedsięwzięciem o klamrowej strukturze: jej historia nigdy nie zostaje opowiedziana wprost, bo „tylko w ten sposób mogło się to stać” (140), jak zauważa narratorka. Rozdział o niechcianej ciąży i sekretnej aborcji spaja motyw kontenera na śmieci, który już od dwóch miesięcy nie był opróżniany, a w jego wnętrzu matka ukryła dowody domowego zabiegu – na koniec zdania-rozdziału kontener zostaje w końcu wywieziony, tym samym nerwowe wyczekiwanie w obawie przed odkryciem i karą zostało zakończone.

Przedstawienie cielesności przez Andree Tompe, zwłaszcza opisanie przez bohaterkę jej własnej seksualności, nie tworzy aury wyjątkowości. Cielesność wizualizuje głównie metafora włosów (włosy, które zawsze są problemem, nie można ich uczesać, ułożyć, wymykają się, świadczą również o semickim pochodzeniu), nieco ironicznym opisie życia seksualnego jej matki, a także wspomnianej już aborcji. To raczej poprzez wypieranie i milczenie ciało może być reprezentowane, a ucieleśniona okazuje się przestrzeń – jak wspomniany już plac, ulice, miasto – a także brak (który często bywa związany z ciałem, ponieważ brakuje właściwie wszystkiego, czego może potrzebować: ciepłej wody, ogrzewania, jedzenia itp.).

Bohaterka-narratorka jest jednak przede wszystkim Węgierką żyjącą w Siedmiogrodzie, który na mocy traktatu w Trianon został przyłączony do Rumunii. Ten północny obszar Rumunii od wieków stanowił tygiel językowy i kulturowy z uwagi na swoją pograniczną specyfikę, lecz jednocześnie to teren, na którym od dawna podziały etniczne były analogiczne do klasowych, potęgując społeczne przepaście. Powojenne przesunięcia granic odwróciły porządek węgierskiej arystokracji i podległych jej rumuńskich chłopów, co oczywiście wiązało się z potrzebą rewanżu. W oczywisty sposób sytuacji nie poprawiają żydowskie korzenie, co sprawia, że z powodu antysemityzmu

w nacjonalistycznym rumuńskim reżimie komunistycznego dyktatora bohaterka jest podwójnie wykluczona.

Anna Pekaniec w swoim artykule na temat autobiografii zwraca uwagę, że:

[...] są to teksty wyjątkowo podatne na wpływy kulturowe, które modyfikują ich kształt i zawartość. Akcentowanie pojedynczych opowieści, tworzących historie wspólnot i zbiorowości, nie tylko odsyła do historiografii [...], lecz także przypomina o tym, że człowiek istnieje, opowiadając historie – nie tylko o sobie, a to one stają się elementami budującymi tak ważną dla dyskursu autobiograficznego tożsamość narracyjną. [...] Życie ujmowane w kategoriach opowieści czyni z osoby opowiadającej narratorkę/narratora, istniejącego/istniejącą w pewnej mierze dzięki kreatywnej sile narracji, wpływającej nie tylko na niego/nią, lecz także na tych, którym on/ona ją przedstawia, dla których ją spisuje czy utrwała za pomocą mediów innych niż pismo¹⁶.

Andrea Tompa, decydując się na przyjęcie konwencji quasi-autobiograficznej, pozostawiając tak wiele śladów własnej historii i sugestii pozwalających na utożsamienie jej z narratorką-bohaterką *Domu kata*, z jednej strony świadomie manipuluje czytelnikiem, który może przyjąć te analogie i odczytywać powieść jedynie w kategoriach wyznania¹⁷, implikującego introwertyczny ogląd rzeczywistości. Autobiograficzne wyznanie Tompy ma inny charakter, wprowadza wyrazisty komponent ekstrawertywny. Poczucie nieprzystawalności i wykluczenia, z jakim musi się zmagać bohaterka u progu dorosłości, z pewnością musiało towarzyszyć również autorce dorastającej w ostatnich latach reżimu, kiedy dyskryminacja mniejszości węgierskiej i stopniowe usuwanie języka węgierskiego narastały z każdym miesiącem, aczkolwiek proste utożsamienie autorki i bohaterki jest tylko iluzją. Opowiadając historię bezimiennej bohaterki, o inicjałach T.A., nakreślając historię indywidualną oraz rodzinną, ułożoną w wyrazistym kontekście społecznym, autorka może opowiadać historię całej społeczności, odwołując się do wspólnoty przeżywania i doświadczenia, które mogłyby wydawać się indywidualne, a jednocześnie naznaczyły węgiersko-rumuńską społeczność tamtego czasu niezbywalnym piętnem strachu, a także euforii związanej z obaleniem dyktatora – euforii, która po wygaśnięciu początkowego wybuchu radości, zaowocowała nowym poczuciem niepokoju.

Uciec z dusznego labiryntu

Czytając *Dom kata* Andrei Tompy, na przykładzie dorastającej bohaterki i jej rodziny zauważyć można, w jaki sposób historia kraju splata się z biografią osoby. Trauma, która wpłynęła na życie społeczeństwa węgierskiego w Rumunii w XX wieku, ale również innych narodów Europy Środkowej i Wschodniej, poprzez doświadczenie totalitaryzmu

¹⁶ A. Pekaniec, *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 1, s. 127.

¹⁷ Zob. M. Czermińska, *Trójkąt autobiograficzny. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

sprawia, że teksty zawarte w zbiorze opowiadań/ powieści/ (*quasi*)autobiografii są specyficzną, literacką strategią radzenia sobie z trudnym dziedzictwem. Stanowią one inspirujący materiał do badań literaturoznawczych zarówno z perspektywy badań nad pamięcią, jak i poetyką doświadczenia, a wymykający się ścisłym klasyfikacjom gatunkowym sposób konstruowania opowieści dodatkowo ożywia narrację i język.

Węgierska pisarka w swojej twórczości pokazuje, jak doświadczenie geokulturowe ma wpływ na sposób odbioru wśród czytelników – to znaczy, że strategie narracyjne czy zabiegi językowe są inaczej interpretowane przez tych, którzy są wewnątrz, odszyfrowują zakodowane w tekście treści, i tych, którzy pozostają na zewnątrz, niejako zza językowej czy kulturowej granicy. Jak wskazuje autorka, istotne dla niej było przygotowanie tekstu, który byłby zrozumiały także dla czytelników spoza tego kontekstu, co w przypadku *Domu kata* stanowi udaną próbę, ponieważ można odczytywać, rozumieć i interpretować go bez znajomości reliktywów rumuńskiego reżimu czy nawet współczesnej historii. To także opowieść o radzeniu sobie ze stratą (stratami), jak również o utracie ojca, niezgody na bycie mniejszością, niedostatkach materialnych i duchowych. W kontraście znajduje się pierwsza i ostatnia część szkatułkowego układu rozdziałów, czyli pozytywne narracje dotyczące obalenia dyktatury przez rewolucję, choć niepozbawione wątpliwości i niepewności związanej z przyszłością.

Powieść Tompy pokonuje zbiorową traumę i przemilczenie poprzez wykorzystanie dyskursu, ale jednocześnie ze względu na quasi-autobiograficzny charakter pozostawia jednocześnie subiektywny i niemalże obiektywny ślad, a wpływ przywołanych wydarzeń możemy obserwować do dzisiaj. Labirynt krzyżujących się opowieści, stanowiących jedno, wielokrotnie złożone zdanie, pozwala nam lepiej zrozumieć codzienność, w której intymność i posępnosć mieszają się w klaustrofobicznej rzeczywistości Kolożwaru w latach 80. ubiegłego stulecia.

Bibliografia

- Assmann A., *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] *tejtze, Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 39–57.
- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101–142.
- Assmann J., *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. S. Dyroff, R. Żytyńiec, „Borussia” 2003, nr 29, s. 16.
- Czermińska M., *Trójkąt autobiograficzny. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Faragó K., *A viszonosság alakzatai*, Újvidék, 2009.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Kunz T., *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków 2019.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.

- Nęcka A., *Emigracje intymne: o współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.
- Nieszczerczewska M., *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Pekaniec A., *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 1, s. 125–144.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2020.
- Rybicka E., *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 19–32.
- Tabaszewska J., *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 53–72.
- Tompa A., *Dom kata*, przeł. A. Butrym, Wrocław 2016.

Constructing oneself in a story – about history and identity in *Dom kata* (*The Hangman’s House*) by Andrea Tompa

Abstract

The main purpose of the article is to present the literary output of Andrea Tompa, using her debut collection entitled *Dom kata* as an example. In her work, the Hungarian writer uses her creative potential connected with the experiences of growing up in a discriminated national minority in Romania in the 1980s. In the paper, I demonstrate how the history of the area and biography intertwine in the literary transformation of experience in a quasi-autobiographical story about entering adulthood. In Andrea Tompa’s work, one can see how the geo-cultural experience has an impact on both the way the story is constructed and the narrative strategies applied, as well as its influence on the reception of the work among readers. The trauma of the regime and exclusion associated with Romania in the second half of the 20th century is conveyed by means of a hybrid form and fragmented narratives. This unique combination that makes up the book of the Hungarian writer provides an inspiring material for literary research, both from the perspective of memory studies and the poetics of experience. As for the way of constructing the story, which is hard to categorize according to strict genre classifications, it only enlivens the reception.

Słowa kluczowe: Andrea Tompa, literatura węgierska, węgierska mniejszość w Rumunii, *quasi* autobiografizm, pamięć, tożsamość

Keywords: Andrea Tompa, Hungarian literature, Hungarian minority in Romania, quasi-autobiography, memory, identity