

MIEDZY REALIZMEM A ALEGORIA

REPREZENTACJE ZAGŁADY W KULTURZE POLSKIEJ (1939–2019). Pod redakcją Sławomira Buryły, Doroty Krawczyńskiej, Jacka Leociaka. T. 1: PROBLEMATYKA ZAGŁADY W FILMIE I TEATRZE. (Recenzenci: Magdalena Ruta, Piotr Zwierchowski. Indeks: Dorota Krawczyńska, Ryszard Kotyński); t. 2: PROBLEMATYKA ZAGŁADY W SZTUKACH WIZUALNYCH I POPKULTURZE. (Recenzenci: Marta Tomczok, Piotr Zwierchowski. Indeks: Dorota Krawczyńska, Ryszard Kotyński). Warszawa 2021. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, ss. 796 (t. 1); ss. 672 (t. 2)¹.

Monumentalna dwutomowa publikacja *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* to od dawna oczekiwana kontynuacja szerszego projektu badawczego, który od kilkunastu lat jest realizowany przez zespół renomowanych znawców problematyki Holokaustu. Pierwszą monografię z tego cyklu stanowiła *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, którą współtworzyli (oprócz redaktorów) Piotr Matywiecki, Marta Janczewska, Ewa Koźmińska². Ta znakomita synteza literaturoznawcza do chwili obecnej pełni funkcję podstawowego (i wielce inspirującego) kompendium z zakresu piśmiennictwa o Zagładzie³. Niestety, należy ubolewać nad tym, że do dzisiaj nie powstała kontynuacja tej publikacji, omawiająca literaturę od lat siedemdziesiątych do wieku XXI. Pojawiło się natomiast inne ogniwo cyklu, obejmujące ogromne archiwum polskich nietekstowych świadectw i form reprezentacji Holokaustu.

W rozdziale wstępnym redaktorzy objaśniają założenia naukowe dwutomowej (i liczącej ponad 1400 stron) monografii, zwracając uwagę na brak w polskiej literaturze sekundarnej – poświęconej Zagładzie – solidnych kompendiów, syntez⁴,

¹ Dalej do omawianych tomów odsyłam skrótem R. Liczby po łączniku wskazują numery tomów, pozostałe zaś oznaczają stronicę.

² *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2012.

³ Zob. A. Ubertowska, *Dwie monografie piśmiennictwa o Zagładzie*. „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2.

⁴ Wśród nielicznych opracowań tego typu w polskiej nauce o sztuce, które wymieniają w swoim wprowadzeniu redaktorzy, zabrakło bardzo cennej publikacji *Wielogłos o Zagładzie* (Red. M. A. Potocka. Kraków 2018).

zbiorczych opracowań porządkujących wielojęzyczny i różnorodny materiał, które to syntezы ustanowiły pokaźny korpus w światowych bibliotekach zagładowych⁵.

Mimo iż tematyka Holokaustu od kilku dekad stanowi przedmiot wielostronnych dociekań i opracowań, przeważają rozprawy i artykuły poświęcone poszczególnym twórcom, gatunkom lub wątkom tematycznym. Niewiele znajdziemy ujęć całościowych. Brak tego typu opracowań jest niewątpliwie słabą stroną rodzimej refleksji o Szoa. Nie ulega wszakże wątpliwości, że studia o charakterze przekrojowym wymagają innego rodzaju kompetencji niż te skupione na jednym utworze czy zjawisku. [R-1 9]

Monografia zbiorowa *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* kontynuuje i pod wieloma względami radykalizuje założenie badawcze opierające się na wcześniejszej publikacji *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. W ramach formuły zmierzającej do jednolitej monografii zespół edytorów respektuje odmienność perspektyw naukowych i osobnego stylu pisarskiego twórców poszczególnych rozdziałów czy raczej obszernych części, które mogłyby stanowić podstawę odrębnych książek naukowych. W tomie pojawiają się podobne strategie: każdy z autorów w podrozdziale wprowadzającym negocjuje swoją obecność wśród istniejącej literatury przedmiotu, precyzyjnie wyznaczając miejsce, z którego buduje własną wypowiedź. Dominującą formą podawczą jest n a r r a c j a, respektująca wymogi specjalistycznego dyskursu naukowego, ale zarazem potoczysta, zajmująca, dbająca o ożywienie toku lektury.

Wybrane fragmenty rozważań teoretycznych – pomyślane jako wprowadzenie do konkretnego rozdziału – mają charakter szerszy, pozwalają się odnieść do całego tomu. Bartosz Kwieciński w rozdziale 1, poświęconym filmowi fabularnemu o Zagładzie do roku 1989, akceptując historycznoliterackie ramy metodologiczne omawianej monografii, jednocześnie stara się osłabić determinantę chronologicznych grupowań i cezur, powiązanych z przełomami politycznymi 1956 i 1968 roku, z funkcjonowaniem cenzury i instytucji politycznych. Autor wskazuje na istnienie mocnych uwarunkowań artystycznych, jak cechy określonego gatunku filmowego czy podział między kinem „branżowym” i awangardowym, społecznie zaangażowanym. W podobnym porządku mieszczą się polemiki z prezentyzmem i rewizjonistyczną publicystyką naukową, uprawianą choćby przez Tomasza Żukowskiego⁶, który z perspektywy wiedzy współczesnej o historii Zagłady punktuje przemilczenia tematu żydowskiego w powojennej kinematografii polskiej. Kwieciński definiuje swoją postawę scjentystyczną jako bycie po stronie „obrazu filmowego”, a nie „dyskursu” wypreparowanego z materii filmowej opowieści. Na podstawie takich założeń badawczych Kwieciński konstruuje swoją narrację wokół czytelnie zaprezentowanych dominant. Pierwszą z nich są wzniosłe filmy-pomniki: *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej i *Ulica graniczna* Aleksandra Forda. Drugą – indywidualne, autorskie

⁵ Podaję zaledwie wybór tego rodzaju opracowań z prywatnej biblioteki: *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096–1996*. Ed. S. L. Gilman, J. Zipes. New Haven, Conn. – London 1997. – *Encyclopedia of Holocaust Literature*. Ed. D. Patterson, A. L. Berger, S. Cargas. Westport, Conn. – London 2002. – G. D. Rosenfeld, *Building after Auschwitz. Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*. New Haven, Conn., 2011.

⁶ Zob. T. Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018. Zob. też E. Janicka, T. Żukowski, *Przemoc filosemicka? Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*. Warszawa 2016.

projekty kinematograficzne, realizowane w (najciekawszych, zdaniem Kwiecińskiego) dekadach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które trudno ująć w ramy wspólnej formuły gatunkowej czy historiozoficznej. Tę ostatnią grupę tworzą takie obrazy, jak *Samson i Krajobraz po bitwie* Andrzeja Wajdy, *Ludzie z pociągu* Kazimierza Kutza oraz *Niekochana* w reżyserii Janusza Nasfetera.

Kwieciński nie ogranicza się do przywołania katalogu filmów utrwalających w różnych formach doświadczenie Zagłady, ale rekonstruuje poniekąd ich „otoczenie”, pisze o projektach porzuconych (filmowa biografia Janusza Korczaka w reżyserii Aleksandra Forda), a także o obrazach nie dopuszczonych na ekrany (*Ślepy tor* Bořivoja Zemana (1948), *Przy torze kolejowym* Andrzeja Brzozowskiego (1963)). Ten gest badawczy uzmysławia skalę ograniczeń politycznych i cenzuralnych, jakie musieli uwzględniać autorzy mierzący się z tematem Zagłady Żydów w skali polskiej i międzynarodowej. Kwieciński nieustannie uruchamia aparat krytycznego opisu, przedstawia przemilczenia, ślady cenzury i autocenzury, braki wynikające z dominacji perspektywy martyrologii polskiej. W końcowych akapitach rozdziału autor formułuje znaczącą konkluzję, która pozwala się odnieść do całego zbioru *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* i do stosunku polskich twórców wobec Holokaustu:

Kino Polski Ludowej opowiadało o Zagładzie na marginesie dyskursu okupacyjnego. Żydowska katastrofa była didaskaliaми dla tragedii lub komedii, które wypełniały potrzebę poszukiwania płynnej tożsamości narodowej, odnajdywanie się w rzeczywistości kolejnych dekad, ekip rządzących i pokoleń, które poprzez kino i dzięki niemu konstruowały wspólne kody kulturowe. Zagłada nigdy nie stanowiła integralnego i atrakcyjnego tematu dla głównego nurtu – żadnego istotnego paradygmatu dla pamięci zbiorowej. Wpisana w krąg martyrologii narodowej, była obecna w zespoleniu z nią i wpisana nierozwalnie w jej kontekst. [R-1 170]

Nieco inaczej wytycza dominanty problemowe i stylistyczne Katarzyna Mąka-Malatyńska, autorka rozdziału *Film fabularny (po 1989)*. Osia, wokół której rozwija się kinematografia polska, podejmująca wątki zagładowe po 1989 roku, jest współlistnienie obiegu popularnego, seriali telewizyjnych (*Czas honoru, Sprawiedliwi* w reżyserii Waldemara Krzystka), głównie petryfikujących konciliacyjne wyobrażenia na temat relacji polsko-żydowskich w czasie drugiej wojny światowej, i kina wysokoartystycznego, które twórczo wykorzystuje niejednoznaczności i kategorie konfliktu moralnego, a także wchłania echa ważnych debat publicznych (np. recepcja książki *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa). Mąka-Malatyńska w filmach takich, jak *Korczak* Andrzeja Wajdy, *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego, *Pianista* w reżyserii Romana Polańskiego czy *W ciemnościach* Agnieszki Holland tropi przede wszystkim napięcie między wymogami gatunku, estetyki obrazu filmowego, przekształcającego się w mit, a pragnieniem odtworzenia prawdy historycznej, zabiegami autentyzującymi (czern i biel w *Korczaku*, fragmenty filmów dokumentalnych w *Pianiście*, wykorzystywanie świadectw autobiograficznych jako podstawy scenariuszy). Polską specyfiką, zdaniem Mąki-Malatyńskiej, jest ciężenie poetyki filmowej w stronę pierwszego z wyszczególnionych tu biegunów, która to strategia przejawiała się w popularności gatunku „melodramatu macierzyńskiego” (*Joanna* Feliksa Falka, *Jeszcze tylko ten las* w reżyserii Jana Łomnickiego) czy różnorodnych odmian mityzacji bądź symbolizacji doświadczenia Zagłady (*Pożegnanie z Marią* Filipa Żylbera). Osobną kategorią obrazów filmowych, najbardziej współczesną

chronologicznie i metodologicznie, są „powidoki Zagłady”, rejestrujące postpamięć o śmierci polskich Żydów (tu Mąka-Malatyńska przywołuje *Demon* Marcina Wrony i obraz *Z daleka widok jest piękny* Anki i Wilhelma Sasnalów).

Odmienne tryb postępowania badawczego przyjął Tomasz Majewski, twórca kolejnego rozdziału – *Film dokumentalny*. Majewski zrezygnował z chronologicznego porządkowania materiału filmowego, wywód autora ma charakter wręcz ahistoryczny, nieciągły. Za punkt wyjścia Majewski obrał pojęcie traumy kulturowej Jeffreya C. Alexandra, postrzegając filmy dokumentalne (*Majdanek – cmentarzysko Europy* Aleksandra Forda, *Sąsiadów* Agnieszki Arnold, *Requiem dla 500 tysięcy* Jerzego Bossaka i inne) jako swoistych aktorów w obszarze debat społecznych o rysie tożsamościowym. Opisując uwarunkowania historyczne i socjalne, zdominowane przez „wielką trwogę” okresu powojennego (*Majdanek – cmentarzysko Europy*), antysemitki czystki w roku 1968 (*Sprawiedliwi* w reżyserii Janusza Kidawy) czy spóźnione przepracowywanie niepamięci o polskich pogromach wojennych (*Sąsiedzi*), Majewski stawia pytania o „porządek różnych naruszeń aksjonormatywnych i o dynamikę przemian łączących się w Polsce z podejmowanymi próbami wykonania kroku od naruszeń porządku aksjologicznego do konstrukcji »trauma kulturowej«” (R-1 441).

Tom pierwszy zamykają dwa rozdziały poświęcone teatralnym reprezentacjom zagłady Żydów (*Teatr żydowski* Małgorzaty Leyko i *Teatr polski* Marty Bryś). Pomimo wspólnej bazy tematycznej i metodologicznej teatr w każdym z tych rozdziałów stanowi formę wyrażenia całkowicie odmiennych doświadczeń historycznych, zdeteminowanych przez różnice perspektyw ofiary i świadka. Leyko sumiennie odtworza historię teatrów instytucjonalnych Femina i Melody Palace, działających w skrajnie trudnych warunkach w gettach Warszawy, Wilna, Łodzi, a także efemeryczne wydarzenia teatralne i estradowe w gettach wileńskim, krakowskim, lwowskim. Autorka umiejętnie łączy pedanterię historyka teatru z wrażliwością na niuanse etyczne, związane z prowadzeniem instytucji kultury w piekle getta, w obliczu postępującej zagłady narodu żydowskiego. Dwuznaczności te doszły do głosu w procesach o kolaborację, wytaczanych z oskarżenia Jonasza Turkowa takim artystom, jak Michał Weichert czy Wiera Gran. Okres powojenny w syntezie Leyko jest w zasadzie zdominowany przez działalność Państwowego Teatru Żydowskiego, kierowanego przez Idę Kamińską do jej wyjazdu z Polski w 1968 roku. Historia tego teatru dostarcza bogatego materiału, pokazuje uwikłanie kultury żydowskiej w procesy polityczne i strategię obrony suwerenności teatru Kamińskiej, która stworzyła szeroką formułę sceniczną, obejmującą spektakle żydowskie, wśród nich te odnoszące się do czasów wojny (*Dom w getcie* Binema Hellera), ale też sztuki polskie i światowe, tłumaczone na jidysz (*Matka Courage i jej dzieci* Bertolta Brechta, *Pan Jowialski* Aleksandra Fredry). Funkcja teatru wykraczała poza czysto artystyczną, była to instytucja memorialna, funkcjonująca niczym monument ku czci ofiar Zagłady:

Teatr jidyszowy Kamińskiej, podobnie jak literatura polska i jidysz, pełnił funkcję zbiorowego świadka i kiedy inni milczeli, był jednym z niewielu depozytariuszy pamięci o ofiarach Holokaustu. O jego znaczeniu decydowała nie ranga artystyczna przedstawień, którym często zarzucano anachronizm i muzealność formy, lecz moralna kategoria zaświadczenia, by utrwalić prawdę o tragedii narodu żydowskiego i ocalić ją od niepamięci. Sceniczna reprezentacja Zagłady w powojennym teatrze żydowskim

nie przeniknęła jednak do debaty społecznej i ze względu na niewielki zasięg nie miała mocy kształtowania powszechnych wyobrażeń na temat Szosa. [R-1 547]

Bryś, pisząc historię polskich scenicznych inscenizacji zagładowych, musiała w pierwszym rzędzie ustosunkować się do wybitnej monografii zagadnienia, jaką stała się w odbiorze społecznym książka *Polski teatr Zagłady* Grzegorza Niziołka⁷. Badaczka wybrała metodę radykalnie odmienną od tej, która dominuje w rozprawie Niziołka, mniej perswazyjną na poziomie retoryki i stylu naukowego. Bryś uporządkowała materiał historyczny, wyszczególniając kilka kategorii, opisujących różnorodne strategie, estetyki i podejścia w opracowaniu tematu Zagłady (w ramach tej typologii, ze względu na ograniczone rozmiary rozdziału, udało się autorce uwzględnić jedynie wybrane inscenizacje). Pierwsza ze strategii to narracja realistyczna (np. *Wielkanoc* Stefana Otwinowskiego), operująca tradycyjnymi poetykami werystycznymi, koncyliacyjna, często kończąca się konkluzją moralną. Druga, znacznie wyżej ceniona przez badaczkę, to nadrealizm, rozumiany przez nią dość jednoznacznie i wąsko jako zespół poetyk innych niż realizm⁸. Najwybitniejszą egzemplifikacją tej kategorii jest w typologii Bryś *Akropolis* Jerzego Grotowskiego, ukazujące oniryczną teatralną „aluzję” do historii obozów koncentracyjnych. Następną poetykę – „narracji pamięci” – reprezentują spektakle Józefa Szajny, a także *Umarła klasa* Teatru Cricot Tadeusza Kantora; z kolei wybitnym przykładem narracji dokumentalnych są *Rozmowy z katem* w reżyserii Wajdy. Ostatni, najnowszy obszar realizacji teatralnych o Zagładzie to sztuki drugiego pokolenia, polski teatr postpamięci. Zaznacza się tu istotna różnica wobec kategorii wcześniejszych, którą autorka silnie akcentuje – realizacje takie, jak *Sztuka dla dziecka* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki czy *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka i Ondreja Spišaka są podporządkowane nie tyle rekonstrukcji przeszłości, ile analizie kondycji społeczeństwa świadków i postświadków, mechanizmom wypierania niewygodnej przeszłości i wpływowi owych przemilczeń na dyskursy tożsamościowe Polaków w XXI wieku.

Jedną z najciekawszych i najbardziej sugestywnych części omawianej tu monografii wydają się *Muzea* Anny Ziębińskiej-Witek, znakomitej znawczynie przemian kulturowych w zakresie muzealnictwa⁹. Autorka porządkuje materiał analityczny wedle kryterium historycznego, które łączy z dominującą kategorią estetyczną, wręcz formą upamiętniania drugiej wojny światowej i Zagłady. W pierwszym, powojennym „okresie żałoby” Ziębińska-Witek koncentruje się na spontanicznych, silnie afektywnych wystawach muzealnych, organizowanych przez byłych więźniów w Majdanku, na terenie dawnego obozu koncentracyjnego w Auschwitz-Birkenau, w budynku Żydowskiego Instytutu Historycznego. W tym czasie białymi plamami na mapie miejsc upamiętnienia pozostawały obozy zagłady w Treblince, Bełżcu, Sobiborze. Na taki stan rzeczy złożyło się wiele czynników:

⁷ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013.

⁸ Być może, pomocną kategorię, która usunęłaby problem niewystarczalności tradycyjnych formuł, stanowiłby termin „traumatycznego realizmu” M. Rothberga (*Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, Minn. – London 2000), poniekąd łączący przeciwstawne estetyki.

⁹ Zob. A. Ziębińska-Witek: *Holocaust. Problemy przedstawiania*. Lublin 2005; *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*. Lublin 2011.

Brak większej grupy ocalałych z obozów natychmiastowej zagłady [...] oraz rozproszenie ich rodzin po świecie sprawiły, że w kwestii upamiętnienia nie było tak silnego nacisku byłych więźniów na władze centralne, jak w przypadku Auschwitz I-Birkenau. Obozy zagłady stały się miejscem eksterminacji głównie Żydów, co nie skłaniało polskiego rządu do poświęcania im szczególnej uwagi. Co więcej, sami Żydzi bardziej zainteresowani byli popieraniem budowy Pomnika Bohaterów Getta w Warszawie [...]. Narracja heroiczna była niemożliwa do skonstruowania w przypadku miejsc natychmiastowej śmierci. [R-2 22–23]

Okres od końca lat czterdziestych do roku 1989 to wedle autorki „czas pomników”. Powstały wtedy znaczące monumenty lub miejsca upamiętnienia, m.in. pomnik Franciszka Duszeńki w Treblince, rzeźba w Stutthof Wiktora Tołkina czy pomnik-mauzoleum Romualda Dylewskiego na terenie dawnego obozu koncentracyjnego w Majdanku. Dominującą tendencją stanowiła w owym okresie uniwersalizacja i internacjonalizacja doświadczenia wojennego, a zatem zacieranie żydowskiej tożsamości ofiar obozów zagłady. Pomniki te, choć interesujące formalnie, pozycjonowały odbiorcę w roli biernego widza obiektu polityki historycznej, której istotnym elementem było wypieranie niewygodnych kwestii¹⁰. Ostatnia część rozdziału to „czas pamięci”, okres po 1989 roku. Zachodzą wtedy głębokie zmiany w wymowie już istniejących wystaw obozowych, zmieniane są tablice objaśniające, oddające sprawiedliwość żydowskim ofiarom Auschwitz i Majdanka. W okresie tym rozpisano konkurs na upamiętnienie obozu zagłady w Bełżcu, wreszcie – stworzono warunki do powstania nowych muzeów, bardziej performatywnych, nakierowanych na komunikację z odbiorcą (Muzeum Fabryka „Emalia” Oskara Schindlera, Apteka pod Orłem). Flagowy projekt kommemoracji Zagłady w owym czasie stanowiła budowa Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, w której to placówce jedna z alei poświęcona została dziejom Holokaustu.

Marta Koszowy w bogato udokumentowanym tekście o fotografii wykonuje ogromną pracę, zasługującą na rozwinięcie w formie osobnej książki (dotąd nie ukazała się żadna monografia traktująca o roli fotografii w upamiętnianiu Zagłady, w ujęciu szerszym niż jedynie dokumentacyjne¹¹). W części wojennej autorka opisuje różne funkcje przedstawiania Holokaustu „z wnętrza doświadczenia”, posługując się „trójkątem hilbergowskim” – podziałem na punkty widzenia ofiar, sprawców i świadków. Przywołuje zbiory zdjęć niemieckich żołnierzy-fotografów amatorów (Willy’ego Georga, Maxa Kirnbergera), ważne obrazy polskich fotografów (Jan Kostański, Mieczysław Bil-Bilażewski), w końcu nieliczne zdjęcia żydowskich fotografików (przede wszystkim najobszerniejsze dziedzictwo fotografa obozowego Wilhelma Brassego). Z wielu względów najistotniejszy dla badacza sztuki holokaustowej wydaje się podrozdział traktujący o różnych formach użycia, czy – jak to określa Koszowy – remediacji fotograficznych. Autorka wnikliwie interpretuje nowe znaczenia, jakie zaczynają przysługiwać wojennym fotografiom, poddawanych procedurom kolażu, montażu, asamblażu, wreszcie ekfrazy w dziełach Jonasza Sterna oraz

¹⁰ Szerzej na ten temat pisze J. E. Young (*Erinnerung, Gegenerinnerung und das Ende des Denkmals*. W: *Nach-Bilder des Holocaust in der zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Übers. E. Knörner. Hamburg 2002).

¹¹ Wyjątkiem jest książka o wielorakich fotografiach z czasów Holokaustu, autorstwa J. Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów* (Przel. M. Antosiewicz. Warszawa 2007).

Władysława Strzemińskiego. W osobnym, końcowym passusie omawia się współczesne konteksty artystyczne i polityczne, w jakich medium fotografii bywa wykorzystywane w instalacjach czy performansach Elżbiety Janickiej, Piotra Uklańskiego i Zbigniewa Libery.

Izabela Kowalczyk, znana krytyczka sztuki współczesnej, w sygnowanym jej nazwiskiem rozdziale zajęła się sztukami wizualnymi. Autorka jedynie częściowo respektuje założenie chronologiczności omawianych dzieł (głównie w analizach grafik, rysunków Mariana Bogusza, Mai Berezowskiej czy Józefa Szajny, dokumentujących doświadczenie obozowe), dopuszczając dygresje „problemowe” (tam, gdzie łączy ona omówienie *Pomnika Drogi* Oskara Hansena z *Mydlarnią* Mirosława Bałki, a także w innych fragmentach). W *Sztuce wizualnej* nie istnieje jedno kryterium porządkujące, co przekłada się na słabo czytelną konstrukcję rozdziału. Kowalczyk kolejno analizuje sztukę wojenną, projekty upamiętniające bojowników getta, autorstwa Leona Suzina i Natana Rappaporta, następnie „czas żałoby”, wizualne formy oplakiwania ofiar gett, pojawiające się w dziełach Erny Rosenstein, Andrzeja Wróblewskiego, Alfreda Lenicy, Marka Oberlaendera, Izaaka Celnikiera i innych twórców. Najsilniej wyeksponowany – zgodny z kompetencjami, a także fascynacjami Kowalczyk jako krytyczki – wydaje się okres dominacji sztuki postpamięci (od lat osiemdziesiątych do współczesności); szczególne miejsce zajmują tu nurt innowacji i dekonstrukcji, instalacje i projekty przełamujące zasadę stosowności¹² oraz wymagające aktywności po stronie odbiorcy (*Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, *Berek* Artura Żmijewskiego czy *Naziści* Piotra Uklańskiego).

Tom drugi wieńczy rozdział Tomasza Łysaka, traktujący o gatunkach i stylistykach występujących w popkulturowych reprezentacjach Zagłady. W obliczu niezwykłej różnorodności form wyrazu i liczebności dzieł autor – amerykańista i historyk sztuki o Zagładzie – zdecydował się na szeroki przegląd poszczególnych zjawisk w zakresie popkultury polskiej, rzutowanej na tło międzynarodowe, zwłaszcza poprzez odniesienie do amerykańskiej sztuki popularnej. Łysak dokonuje wyboru najbardziej, jego zdaniem, węzłowych problemów, wokół których koncentruje się jego wywód: przecinania się kultur popularnej i wernakularnej, przełamywania ograniczeń w zakresie reprezentacji Zagłady, funkcji terapeutycznej humoru wojennego¹³. Konsekwencją owego wyboru jest silne zaakcentowanie określonych gatunków popkulturowych: komedii o Holokauście, rysunków satyrycznych na łamach „Szpilek” czy „Muchy”, słuchowisk radiowych, komiksów / powieści graficznych. Osobne podrozdziały autor poświęca muzyce rockowej, heavymetalowej, Zagładzie w mediach społecznościowych i Internecie. Część ta jest imponującym zarysowaniem mapy zagadnień, które z pewnością domagają się pogłębienia (badacz rozwija swój wywód w formie krótkich całości typograficznych); sposób ujęcia, jaki

¹² Mam na myśli zasadę estetyki opartej na silnych podstawach etycznych, narzucającej obowiązek paradokumentarnego, realistycznego opisu doświadczenia Zagłady z zastosowaniem toposu naczonego świadka – zob. B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. Ziębińska-Witek. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2. Zob. też *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, A. Molisak, K. Makaruk, T. Żukowski. Kraków 2005.

¹³ Zob. E. van Alphen, *Zabawa w Holokaust*. Przeł. K. Bojarska. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.

proponuje Łysak, wydaje się jednak dobrze korespondować z założeniami recenzowanej monografii, wyróżnia się zaś na tle innych rozpraw bardzo dobrą znajomością światowej literatury sekundarnej z omawianego zakresu tematycznego.

Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019) są zbiorem niezwykle obszernym materiałowo, bogatym w fakty z historii sztuki, które osadzano w wielorakich, oświetlających się wzajemnie kontekstach; mogą zatem służyć czytelnikowi jako podręczne kompendium wiedzy o sztuce dotyczącej Holocaustu, spełniające jednak wymagania stawiane rozprawom naukowym (funkcję tę wzmacniają przypisy i obszerna bibliografia na końcu książki). Warto wszakże pokreślić, iż założenie to nie przeradza się w formułę publikacji zanadto archiwistycznej, przytłoczonej nadmiarem wiedzy encyklopedycznej i – co w takim przypadku nieuchronne – nużącej w lekturze. Przeciwnie, poszczególne rozdziały czyta się z zaciekawieniem, ujęto je bowiem w przemyślaną, fascynującą narrację; materiał faktograficzny jest niejako instancją naukową wtórna wobec owego żywiołu afektywnej opowieści. Model wywodu naukowego i budowania argumentacji odwołuje się do współczesnej, poststrukturalistycznej teorii nauki, której patronuje Hayden White¹⁴, zakładającej odejście od aspiracji do fałszywie obiektywistycznego dyskursu scjentystycznego i dopuszczającej ukazywanie podmiotowości piszącego. Przyjęcie takich tez było możliwe dzięki powierzeniu poszczególnych rozdziałów na ogół renomowanym badaczom – znawcom tematu, twórcom cenionych monografii lub ważnych artykułów naukowych¹⁵. Ich autorytet stanowi mocny fundament dla perswazyjności zaproponowanych interpretacji i autorskich dykcji naukowych.

Nie wszystko jednak przekonuje w koncepcji i realizacji omawianej tu syntezy monograficznej. Akcentowanie podmiotowości badacza jest, oczywiście, cenne, jeżeli towarzyszy mu scalająca „rama modalna”, narzucająca artykułom swoistą powtarzalność, modelującą tryb lektury po stronie czytelnika. W *Reprezentacjach Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* rozbieżności w osobowościach i metodologiach przeważają nad kategoriami uspojnającymi, nad etosem pracy zespołowej. Staje się to widoczne zwłaszcza w porównaniu z (doskonałym, w moim odczuciu) kompendium *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* sprzed dekady – w tomie tym poszczególni autorzy zaznaczali swoją sygnaturę badawczą, a równocześnie „wtapiali” się w szerszą koncepcję monografii. W przypadku *Reprezentacji Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* chyba jednak nie udało się redaktorom nakłonić autorów do okiełznania indywidualizmu i ograniczenia aspiracji osobniczych, nie udało się utrzymać wahliwej równowagi między zespołowością a indywidualizmem.

Można odnieść wrażenie, że każdy z badaczy rozumie historyczność inaczej (a właśnie mocno zdefiniowana historyczność jest ową kategorią, która odróżnia-

¹⁴ Tezy te rozwijał badacz przede wszystkim w swojej klasycznej książce, kładącej podwaliny pod narratywizm w teorii historii. Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków 2000.

¹⁵ Zob. m.in. B. Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*. Kraków 2012. – K. Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*. Poznań 2012. – T. Łysak, *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*. Warszawa 2016. – M. Bryś, *Doświadczenie postpamięci w teatrze*. Kraków 2020.

łaby syntezę monograficzną od zbioru artykułów naukowych). Część autorów recenzowanej monografii traktuje historyczność jako ruch transformacji tożsamościowych lub zmienność estetyk w powiązaniu z cezurami politycznymi, inni wręcz przeciwnie: jako wyraziste treści, skumulowane punktowo, w ujęciu achronologicznym (to przypadek Tomasa Majewskiego, który pojmuje historię niejako w duchu Benjaminowskim, jako zagnieżdżające się w określonych momentach fakty, ich ślady i interpretacje). Część autorów zdaje się podzielać ponowoczesny pogład mówiący o tym, że historię (re)konstruuje się *ex post*, inni (zwłaszcza Marta Bryś czy Marta Koszowy) rozumieją historię jako wczesnomodernistyczne teleologiczne następstwo okresów dziejowych, faz, tendencji w sztuce. Kwestia odmiennych form odczytywania historyczności – jeśli jest intencjonalnie wpisana w koncepcję recenzowanej monografii – powinna zostać podjęta i objaśniona w rozdziale wstępnym, w którym redaktorzy prezentują założenia publikacji.

Niespójności widzimy także w nieprecyzyjnie wytyczonych granicach obszarów badawczych, co sprawia, że zachodzą one na siebie, nie wnosząc nic nowego do interpretacji omawianych dzieł. Tak więc o niezrealizowanym ostatecznie na terenie obozu w Auschwitz *Pomniku Drogi* Oskara Hansena piszą zarówno Anna Ziębińska-Witek, jak i Izabela Kowalczyk, instalację Piotra Uklańskiego *Naziści* poddają interpretacji (wprawdzie w innych kontekstach) Marta Koszowy i wspomniana Izabela Kowalczyk. Nie znalazłam żadnych uwag wyjaśniających te powtórki, dlatego też sądzę, że łatwo można potraktować je jako redakcyjne niedopatrzenie.

Po stronie zadziwiających słabości (na pewno wynikających z powodów obiektywnych, związanych przypuszczalnie z kwestią praw autorskich) należałoby umieścić niewielką liczbę ilustracji, które mogłyby pomóc w wizualizacji omawianych dzieł; czasami ich brak bardzo utrudnia zrozumienie wywodu naukowego.

Nierówny wydaje się wreszcie poziom poszczególnych części, co nie zawsze jest winą autork/autorów. Rozdział np. Marty Bryś o teatrze polskim okazuje się zbyt mało wyrazisty wobec solidnej i charyzmatycznej monografii Grzegorza Niziołka (w trakcie lektury stawiamy sobie pytanie, co ów rozdział miałby wnieść cennego do wiedzy historyków teatru). Inny jest przypadek wybitnej krytyczki sztuki współczesnej, Izabeli Kowalczyk, która, o ile mi wiadomo, nie zajmowała się wcześniej tematem Holokaustu (myślę tu o systemowej, wieloletniej pracy, wymagającej erudycji z wielu dyscyplin, np. historiografii, teorii traumy, częściowo judaistyki). W efekcie autorka nierzadko podpira się cytatai znanycyini tematu, Luizy Nader. W związku z powierzchowną znajomością problematyki historii asymilacji Żydów / Żydów polskich pozostają też osobliwe, kilkakrotnie powtórzone zastrzeżenia wobec „żydowskości” artystów takich, jak Alina Szapocznikow czy Artur Nacht-Samborski, z sugestią, że tego rodzaju klasyfikacja tożsamościowa byłaby stygmatyzująca dla artystki o cechach kosmopolitycznych lub malarzy zakorzenionych w kulturze polskiej. Takie uwagi nie powinny się pojawić w syntezie historii sztuki o Zagładzie Żydów.

Niezależnie od komentarzy krytycznych czy zastrzeżeń, zawsze przecież stanowiących wypadkową subiektywnych nastawień czytelnika i metodologii, z którą się on utożsamia, trzeba z całą mocą podkreślić, że monografia *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* jest imponującą publikacją naukową, odpowiadającą na zapotrzebowanie czytelnicze, funkcjonujące w wielu obiegach lekturowych.

Wydaje się ona godna polecenia badaczom historii i sztuki Holokaustu, o różnym statusie: od doświadczonej profesury po doktorantów czy studentów. Formuła zajmującej narracji naukowej sprawia, że pozycja ta okaże się przydatna dla uzdolnionych uczniów szkół średnich bądź też osób „spoza branży literaturoznawczej”, zainteresowanych tematem. W tej sytuacji czytelnikom pozostaje jedynie niecierpliwe wyczekiwanie na publikację kolejnego tomu cyklu, jaki powinien zostać poświęcony literaturze zagładowej ostatnich trzech dekad.

Abstract

ALEKSANDRA UBERTOWSKA University of Gdańsk

ORCID: 0000-0001-6465-321X

BETWEEN REALISM AND ALLEGORY

The text is a detailed discussion on a two-volume publication *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* (*Representations of the Holocaust in the Polish Literature (1939–2019)*, 2021) composed of scholarly essays about Jewish extermination in the movie, theatre, arts, and popular culture. The reviewer reconstructs the methodological foundations of the book's chapters, describes the type of academic narration employed by the essays, and also formulates critical remarks to the conception of the book as a whole that was adopted by the editors.