

ARTYKUŁY RECENZYJNE /
REVIEW ARTICLES

Edyta Gawron  <https://orcid.org/0000-0003-1890-5783>

**Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej –
prezentacja syntetyczna**

REPRESENTATIONS OF THE EXTERMINATION OF JEWS IN POLISH CULTURE:
SYNTHETIC PRESENTATION

***Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, t. 1: *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, ss. 795; t. 2: *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, ss. 672, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021.**

Przygotowanie recenzji dwóch tak ogromnych i merytorycznie obszer-nych tomów to nie lada wyzwanie, jest to bowiem publikacja obejmująca nie tylko wiele zagadnień związanych z reprezentacją Zagłady w kulturze i sztuce, ale także przedstawiająca bardzo długi okres obejmujący czas trwania II wojny światowej i ok. osiemdziesiąt lat, które upłynęły od jej zakończenia. Redaktorzy tomów – Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska i Jacek Leociak – wspólnie z gronem autorów przygotowali opracowanie, które w sposób syntetyczny wypełnia lukę w literaturze przedmiotu. Choć zarówno w literaturze polskiej, jak i zagranicznej istnieje wiele opracowań poszczególnych zagadnień, to przedstawiane tu dwa tomy są próbą krytycznego podsumowania stanu badań i wiedzy na temat obecności różnorodnych reprezentacji Zagłady w poszczególnych dziedzinach i formach kultury oraz sztuki.

Pierwszy tom, opatrzony tytułem *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, zawiera pięć rozdziałów: *Film fabularny (1945–1989)* autorstwa Bartosza Kwiecińskiego; *Film fabularny (po 1989 roku)* – Katarzyny

Mąki-Malatyńskiej; *Film dokumentalny* – Tomasza Majewskiego; *Teatr żydowski* – Małgorzaty Leyko; oraz *Teatr polski* – Marty Bryś. Na drugi tom, noszący tytuł *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, złożyły się cztery rozdziały: *Muzea* w opracowaniu Anny Ziębińskiej-Witek; *Fotografia* – Marty Koszowy; *Sztuki wizualne* – Izabeli Kowalczyk; oraz *Kultura popularna* – Tomasza Łysaka.

Już we Wstępie redaktorzy odwołują się do współczesnych trendów w przygotowaniu podobnych opracowań, punktując obfitość opracowań skupiających się na wybranych zjawiskach kulturowych, wątkach tematycznych czy też twórczości konkretnych autorów. Piszą także o drugim aspekcie – zapotrzebowaniu na chronologiczne, bardziej uporządkowane i syntetyczne studia o charakterze przekrojowym. Redaktorzy książki przypominają we Wstępie opublikowaną przez nich w 2012 r. (w tym samym składzie redakcyjnym) książkę *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*¹, której dwa tomy *Reprezentacji Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* mają być pewnego rodzaju kontynuacją. Nie ulega wątpliwości podobny charakter prac w obu opracowaniach, natomiast trudno mówić o kompletności wspomnianego tomu – nie objął on bowiem całego okresu od roku 1945 do współczesności, pozostawiając lukę w chronologii. Analizowana w niniejszej recenzji dwutomowa publikacja ma wiele odniesień do literatury, a jej uważna lektura prowadzi m.in. do pytania: co z dalszym kompletnym opracowaniem zagadnień literackich, zwłaszcza literatury od lat osiemdziesiątych wieku XX do początku XXI. Warto również zwrócić uwagę na brak uwzględnienia powstającej w Polsce literatury jidysz, której znaczenie z perspektywy reprezentacji Zagłady jest ogromne.

Redaktorzy i autorzy podkreślają dotychczasowe badania i próby bardziej kompleksowego opisanie obecności Zagłady w kulturze polskiej. Jako jedną z przykładowych prac wymieniają tom zbiorowy *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*². Jednocześnie, wraz z przedstawieniem dotychczasowych dokonań, mają świadomość, że i obecna praca nie jest zamknięciem badań oraz nie wykorzystuje całości dostępnego materiału. Podział tematyczny i zarazem pod względem formy jest połączony z wyborem autorów, którzy w swoich badaniach koncentrowali się czy to na filmie, czy np. na analizie koncepcji muzealnych.

¹ *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Warszawa 2012.

² *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, Warszawa 2017.

Tytułowy termin „reprezentacje” nie jest dokładnie zdefiniowany i przedstawiony jako kategoria, a jego zrozumienie opiera się przede wszystkim na wiedzy czytelników. Pod względem etymologii – tytułowy termin to zastąpienie tego, co jest nieobecne, a także przedstawienie czegoś, co z uwagi na zachowanie najbardziej ważnych cech ma świadczyć o tym, jaka jest dana rzecz. Reprezentacja może być kojarzona – choć nie powinna być mylona – z substytutem, który przybliży, uobecnia to, co nieobecne, a co chcemy lub powinniśmy poznać.

Reprezentacja Zagłady nie jest całościowym przedstawieniem wydarzeń, lecz jedynie przywołaniem, opisaniem wybranych aspektów, obrazów, symboliki, miejsc i postaci. Skopiowane, wyselekcjonowane lub stworzone obrazy, fotografie, filmy czy sceny pełnią więc funkcję reprezentatywną dla historii, dla procesu, ale również dla znaczenia społecznego i emocjonalnego wydarzeń oraz ich konsekwencji. Koncepcja reprezentacji dotyczy zarówno przedstawień dokumentalnych i artystycznych, które powstały w czasie trwania Zagłady, jak i w późniejszym okresie – niekiedy kilka dekad po opisanych wydarzeniach.

Pierwsze lata omawianego okresu są najbardziej obecne w poświęconym fotografii rozdziale autorstwa Marty Koszowy (tom 2), która zwraca uwagę na zdjęcia powstałe w czasie i na miejscu zbrodni, a także na to, jak ogromny to zasób i w jak niewielkim wymiarze został poznany i wykorzystany w różnej formie w powojennej kulturze polskiej. W tym kontekście warto także wymienić powstałe przed rokiem 1939 fotografie, które z perspektywy doświadczeń wojennych i holokaustowych nabrały nowego znaczenia i mogą być również brane pod uwagę jako reprezentacje Zagłady. Ciekawy jest przy tym tytuł podrozdziału, w którym omawiane są te właśnie fotografie – „Antycypowana Zagłada”. Koszowy, analizując wykorzystanie fotografii, wskazała także oczywiście na te powstałe już po roku 1945, na ich reprezentatywność oraz odczytywanie przez pryzmat wiedzy, filtra pamięci oraz świadomości możliwych konotacji.

Rozdział autorstwa Małgorzaty Leyko o teatrze żydowskim (tom 1) sięga wręcz do okresu przedwojennego, aby krótko zarysować rolę przedstawień teatralnych w życiu kulturalnym społeczności żydowskiej w Polsce. Daje tym samym podstawę do porównania z tym, co się wydarzyło w zakresie tej sztuki w okresie Zagłady oraz jakie dramatyczne zmiany po niej nastąpiły. Teatr przedstawiony jest jako aktywne pamiętanie, ale także jako antidotum na rzeczywistość. W okresie II wojny światowej dominował cel oderwania od gettowej rzeczywistości i podniesienia widzów na duchu,

natomiast metody pracy teatralnej były bardzo różne. W analizie wydażeń teatralnych w gettach warszawskim, łódzkim czy wileńskim, którym poświęcone są odrębne podrozdziały, widać zróżnicowanie form działania, repertuaru, a także sposobów dotarcia do publiczności. Podobnie jak język przedstawień, tak i przedstawiane sztuki zależały nie tylko od preferencji zespołu teatru i widowni, ale także od okupacyjnych ograniczeń. W kontekście warunków wojennych zaskakuje intensywność i różnorodność grup teatralnych tworzonych w gettach w Łodzi, Warszawie i Wilnie. Teatr w takich miejscach stawał się szansą na emocjonalną ucieczkę z przytłaczającej opresji życia w dzielnicy zamkniętej. Proponowany tam repertuar miał więc charakter eskapistyczny, a rola tych instytucji przedstawiana była i jest jako „archiwum świata sprzed Zagłady” lub świat mimo niej istniejący.

Autorka rozdziału zwraca uwagę na brak instytucji teatru w getcie krakowskim mimo potencjału z okresu przedwojennego, porównywalnego z innymi większymi ośrodkami. Brak teatru jako instytucji skutkował w tym i innych gettach spontanicznie organizowanymi przedstawieniami lub elementami typowymi dla teatru włączanymi do koncertów czy nieformalnych spotkań artystycznych. Ten substytut można określić, parafrazując przywołany przez Leyko cytat: „udawaliśmy, że żyjemy” – udawano, że nadal istnieje teatr lub choćby jego namiastka. Podobne działania widać także w innych, często mniejszych gettach, gdzie temat ten nie jest jeszcze wystarczająco zbadany.

Działalność teatralna jest przedstawiona także z bardzo wyraźnym zaznaczeniem końca II wojny światowej i tego, co nastąpiło potem. W odróżnieniu od wprowadzenia na temat teatru przedwojennego – w przypadku części wojennej i powojennej mamy do czynienia z proporcjonalnie porównywalną objętością analizowanych przedstawień. Istotne jest także włączenie teatru żydowskiego w krąg kultury polskiej, sama bowiem autorka przyznaje, że teatr stanowił „instytucję laickiej kultury żydowskiej”.

Po zakończeniu wojny Państwowy Teatr Żydowski łączył doświadczenia różnych miejsc i osób. Po początkowym okresie, określanym jako łódzko-wrocławski, zajął w 1955 r. budynek przy ul. Królewskiej w Warszawie. Jako efekt starań przede wszystkim Idy Kamińskiej powstał następnie nowoczesny gmach przy pl. Grzybowskiem. Kamińska napisała później: „Dla mnie była to sprawa dumy narodowej. Teatr żydowski w Polsce musiał mieć swą siedzibę w mieście uświęconym męczeństwem Żydów, tu, gdzie

w powstaniu w getcie Żydzi okazali tak wielkie bohaterstwo”³. W ten sposób nie tylko powojenny repertuar, lecz także dzieje i sama siedziba Teatru Żydowskiego były w pewnym stopniu reprezentacją Zagłady. Leyko uzasadnia tę tezę, pokazując, że przez pierwsze dwie dekady Państwowego Teatru Żydowskiego wypowiadał się przede wszystkim w imieniu pokolenia świadków, pierwszego pokolenia ocalałych z Zagłady. Następnie, już za czasów dyrektora Szymona Szurmieja, teatr miał się wpisać w dominujący model kultury – albo wypierający, albo zawłaszczający doświadczenie Zagłady. I wreszcie w ostatnim dwudziestoleciu Teatr Żydowski stał się przestrzenią dla widocznego ożywienia pamięci o Holokauście. Te dwa ostatnie okresy pokazują niewątpliwie zmianę warunków społeczno-politycznych, a także zmianę pokoleniową wśród twórców kultury. Teatr Żydowski pod dyrekcją Gołdy Tencer zdecydowanie charakteryzuje się nowym podejściem do szeroko pojętej tematyki Zagłady i – co za tym idzie – jej obecności we współczesnych sztukach teatralnych. W podsumowaniu rozdziału Leyko wraca ponownie do kwestii siedziby i warto tu przytoczyć jej konkluzję:

paradoksalnie, pozbawienie Teatru Żydowskiego jego dotychczasowej siedziby i przymusowe wejście w przestrzeń publiczną może uchronić ten teatr od „instrumentalizacji pamiętanych treści” i może służyć włączeniu się w tworzenie wspólnej polsko-żydowskiej narracji o Zagładzie (t. 1, s. 589–590).

Z perspektywy społeczności żydowskiej to raczej przymusowa tułaczka jednej ze sztandarowych instytucji kultury żydowskiej w Polsce i trudno jest jednoznacznie wskazać na jej rolę w uwspólnianiu narracji inną drogą niż dotarcie do nowych grup odbiorców.

W osobnym rozdziale poświęconym teatrowi polskiemu Marta Bryś, opisując spektakle reżyserów polskich i twórców kultury, nie wskazuje tak wyraźnych etapów, jak te widoczne w przypadku teatru żydowskiego. Jej rozdział jest zawężony do okresu powojennego z uwzględnieniem tekstów, które pisane były w części lub całości w czasie II wojny światowej. Gdyby w tym fragmencie szukać jakiegokolwiek przestrzeni dla wspólnej polsko-żydowskiej narracji o Zagładzie, to raczej trafiamy na jej niepełne zrozumienie i pokazanie z perspektywy twórców polskich – czasem także przeinaczenie (o czym dalej w tekście). W tym kontekście szersza

³ Ida Kamińska, *Moje życie, mój teatr*, tłum. Joanna Krakowska-Narożniak, przedm. Jan Kott, Warszawa 1995, s. 212. Cyt. za: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*, t. 1, s. 519.

współpraca z twórcami teatru żydowskiego mogłaby podnieść poziom świadomości i refleksji. Taka kooperatywa nie była jednak zbyt realna przez większość opisywanego w tekście okresu (czasy PRL-u).

Jeśli za jeden z wyznaczników analizy publikacji przyjmiemy chronologię opisywanych reprezentacji – to kolejnym rozdziałem jest ten, w którym Tomasz Łysak sięga do działalności artystycznej w trakcie Zagłady i jako punkt wyjścia do opisu powojennych reprezentacji traktuje różne przejawy kultury popularnej widoczne w gettach, obozach koncentracyjnych i obozach zagłady. Przywołuje on przykłady choćby takie jak tworzenie i śpiewanie piosenek, które często były przerobionymi szlagierami, a czasem także dość prostymi nowymi kompozycjami, szybko „wpadającymi w ucho”. Zwraca także uwagę na imitacje audycji radiowych czy opowiadanie i powtarzanie dowcipów w wersji oryginalnej lub przetworzonej pod wpływem doświadczeń wojennych. Część z nich przetrwała w relacjach, w zapisach na papierze lub na murach. Ich znaczenie i wydźwięk po wojnie mógł być niezrozumiały dla osób nieznających kontekstu powstania, istniało także ryzyko zbyt dosłownego odbioru.

Jednym z pierwszych wymienionych przez Łysaka, a zarazem ciekawszych przykładów obecności kultury popularnej w rzeczywistości wojennej i „zagładowej” jest figurka Myszki Miki. Jak zauważyła już Justyna Kowalska-Leder, autorka wcześniejszej recenzji omawianej tu publikacji, nie znaleziono jej – jak pisze Łysak – „niedawno podczas prac porządkowych wokół byłego obozu Auschwitz-Birkenau” (t. 2, s. 479), ani nie „trafiła na wystawę mimo zaskoczenia pracowników PMA-B [Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau – J.K.-L.]” (t. 2, s. 481)⁴. Kilka lat temu któryś z mieszkańców Brzezinki przekazał lokalnym społecznikom zbierającym artefakty związane z historią obozu porcelanową figurkę Myszki Miki. Znaleziona po wojnie na terenie, na który podczas funkcjonowania obozu wyrzucano niektóre przedmioty należące do ofiar komór gazowych, nie została włączona do ekspozycji muzeum. Pokazano ją natomiast na niewielkiej wystawie w Borze zorganizowanej przez Fundację Pobliskie Miejsca Pamięci. Przedwojenna figurka, wykonana najprawdopodobniej w latach trzydziestych XX w., stała się symbolem przedmiotów kultury popularnej obecnych w miejscu tragedii, mimowolnie więc znalazła się w obszarze reprezentacji Zagłady. Czy jest ona reprezentacją Zagłady – to już odmienne pytanie. Przy braku jednoznacznej definicji zależy to od

⁴ Justyna Kowalska-Leder, *[Rec: Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019), t. 1–2, Warszawa 2021]*, „Zagłada Żydów” 18 (2022), s. 711.

naszych interpretacji. Łysak zestawia figurkę z produkcjami Hollywood (*Dyktator* Chaplina, 1940) i wykorzystaniem figur z kreskówek w pierwszych opowieściach o prześladowaniu Żydów i Zagładzie. Dla kontrastu przywołuje jednak poezję Władysława Szlengla, który zginął w czasie Zagłady, i jego zdanie na temat popkultury. To wszystko nie czyni indywidualnej figurki znalezionej na miejscu zbrodni reprezentacją samej zbrodni. Zakres wykorzystania tematu Zagłady w pracach i projektach kultury popularnej jest ogromny, jednak to zderzenie przedwojennych przedmiotów codziennych i obiektów oraz obrazów będących wytworem czasu wojny powoduje największy szok, czasem dysonans poznawczy, podobny do zestawienia fotografii i filmu w kolorze z bardziej typowymi dla tego okresu czarno-białymi.

Tomasz Łysak analizuje także najnowsze reprezentacje Zagłady w popkulturze XXI w. i jest to zadanie dość karkołomne ze względu na rozpiętość tematyczną, nowe media i formy, a także przeznaczenie projektów odnoszących się bezpośrednio do zagadnień holokaustowych. Najprostszym zadaniem w tym kontekście są projekty popularyzatorskie i edukacyjne w swym zamiarze. Taki cel mają np. publikacje w formie komiksów promujące choćby biografie postaci historycznych i ich rolę w kontekście Zagłady, by wspomnieć choćby Jana Karskiego czy Tadeusza Pankiewicza. Trudniejszym zadaniem jest przedstawienie komiksu *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana i jego odbioru społecznego, a także serii wydawnictw inspirowanych tą opowieścią. Łysak sięga w swojej analizie także po reprezentacje Zagłady i jej upamiętnienie „w sferze Internetu”, a ponieważ ten zasób źródłowy przypomina studnię bez dna, stąd też wybiórczość przedstawień w tekście.

Zarówno Bartosz Kwieciński, jak i Tomasz Majewski opisują przykłady Zagłady w filmie – odpowiednio – fabularnym i dokumentalnym, rozpoczynając od okresu tużpowojennego. Kwieciński sięga po obrazy filmowe z lat 1945–1989, dla pierwszych dwóch wskazanych przez siebie okresów dopisuje definiujące tytuły: *Głosy* (1945–1954) i *Konfrontacje i opowieści* (1954–1969). Majewski, rozpoczynając tekst od miejsca Zagłady w polskiej pamięci zbiorowej, zaznacza, że o znaczeniu dzieła w ogromnej mierze decydują wspólnota interpretacyjna odbiorców, jak również zmienne konteksty społeczne i polityczne. Materiały filmowe, które obecnie w powszechnym odbiorze odsyłają do Holokaustu, niekoniecznie funkcjonowały w taki sam sposób wcześniej. Kwieciński – w miarę konsekwentnie – prowadzi narrację zgodnie z chronologią powstawania omawianych przez siebie filmów,

wprowadzając w poszczególnych podrozdziałach śródtytuły, które – jak np. „Filmy-pomniki” (t. 1, s. 45) – stają się kategorią lub oceną. Majewski dla tego samego okresu, ale innego gatunku filmowego przyjął układ chronologiczno-tematyczny, który jest bardziej adekwatny i pozwala na sprawniejsze opisanie bogatego materiału filmowego.

Najnowsze produkcje filmowe z okresu po roku 1989 przedstawia Katarzyna Mąka-Malatyńska, która wykorzystała jeszcze inny podział – oparty na tematyce filmów fabularnych. Jest to tekst obejmujący najbardziej współczesne wydarzenia z zakresu kultury ujęte jako reprezentacje Zagłady.

Anna Ziębińska-Witek, analizująca muzea–miejsca pamięci, wystawy o Zagładzie, pomniki i rocznicowe upamiętnienia, objęła swoim tekstem jeden z najdłuższych okresów – od roku 1944 do 2019. Ciekawy jest podział czasowy z użyciem klasyfikacji opisywanych wydarzeń i miejsc: czas żałoby i męczeństwa (1944–1949), czas pomników (1949–1989) i czas pamięci (1989–2019). Autorka rozumie doskonale zależność intencji twórców, stanu pamięci zbiorowej, polityki historycznej państwa oraz bieżącego kontekstu społeczno-politycznego. Uwzględniając m.in. potencjalnych i rzeczywistych odbiorców opisywanych wydarzeń, Ziębińska-Witek zwraca uwagę na zjawisko instrumentalizacji reprezentacji Zagłady w kulturze polskiej i jej „polonizacji”. Im później po Zagładzie, tym częściej widać przykłady uniwersalizacji jej śladów wykorzystywanych np. do kultywowania męczeństwa narodu polskiego i wzmacniania dyskursu heroicznego.

W drugim tomie, niejako w dialogu z ekspozycjami muzealnymi i sposobami upamiętniania, znalazły się rozdziały poświęcone fotografii (Marta Koszowy) i sztukom wizualnym (Izabela Kowalczyk). Każdy z nich jest zupełnie inaczej skonstruowany, oba stanowią przegląd projektów i prac z okresu powojennego. O chronologii fotografii omawianych przez Koszowy była już mowa, warto więc tylko dodać podział tematów omawianych poza antycypowaniem Zagłady – *Źródła* i *Praktyki*. Analizę Koszowy uzupełniają zdjęcia, co jest w tej części bardziej niż w jakiegokolwiek innej pożądane. Ich wybór to reprezentacja reprezentacji, aczkolwiek w tekście znajdziemy wiele wskazówek bibliograficznych pozwalających dotrzeć do znacznie bardziej unikatowych kolekcji.

Autorzy i autorki monografii w dwóch tomach starają się pokazać przegląd reprezentacji Zagłady, a także dynamikę kształtowania się pamięci o niej. Było to możliwe dzięki analizie ogromnej liczby dzieł reprezentujących różne dziedziny sztuki, ale także przestudiowaniu dotychczasowych opracowań tematu. W tekstach widać więc pewne wymieszanie analizy

nowych opracowań i „świeżej” interpretacji prac, ale autorzy niekiedy korzystają też ze starszych analiz, wchodząc przy tym w pewne utarte schematy i popadając nieraz w anachronizm. Najwięcej ich pojawia się w kontekście przedstawień obozów koncentracyjnych i zagłady, gdzie nakładanie współczesnej perspektywy na stan wiedzy i interpretacje sprzed lat niekoniecznie daje właściwe, konstruktywne efekty. Gdy wykorzystamy bardziej współczesną perspektywę do projektów artystycznych tworzonych kilkadziesiąt lat temu, możemy odkryć nowe znaczenia, ponieważ kontekst historyczny często w sposób znaczący determinował wcześniejsze odczytania.

W publikacji jest kilka przykładów poczynionej na wyrost interpretacji niemieckich, nazistowskich obozów w kontekście Zagłady Żydów europejskich. Nie każdy obóz był miejscem masowej zagłady Żydów, nie można więc niejako automatycznie traktować wszelkie opisy obozów koncentracyjnych lub pracy przymusowej, które są przedstawione jako przede wszystkim miejsca prześladowań Polaków lub innych grup narodowych, także jako reprezentacje zagłady Żydów. Przykładem takiego przeinaczenia może być interpretacja dramatu *Puste pole* Tadeusza Hołuj wystawionego w 1965 r. przez Józefa Szajnę w Teatrze Ludowym w Krakowie. Marta Bryś, autorka rozdziału poświęconego teatrowi polskiemu, przedstawia nieco groteskowy, z pewnością niestosowny sposób ukazania obozu i oficjalnych form jego upamiętnienia. Omawiając sztukę w kontekście reprezentacji Zagłady, nie zadaje jednak pytania, w jakim stopniu jest to przedstawienie o kompleksowym znaczeniu obozu, a w jakim dotyka żydowskiego w nim losu. Same zdjęcia ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau czy filmowe nagrania dokumentalne przedstawiające pracujących więźniów i warunki śmierci masowej nie są w tym wypadku wystarczające. Badaczka nie odpowiada na podstawowe pytanie, czy w połowie lat sześćdziesiątych XX w. obrazy te były przez Szajnę, a przede wszystkim przez widownię, wiązane z zagładą Żydów, czy też konotowały uogólnione wyobrażenie obozu jako miejsca, w którym ginęli Polacy i przedstawiciele innych narodów. Mamy więc do czynienia ze scenami pokazującymi dramat i koszmar obozowy, ale nie bezpośrednio zagładę Żydów. To z kolei sprawia wrażenie, że przynajmniej w części analizy Marta Bryś nie wyznacza granicy między doświadczeniem pobytu w obozie koncentracyjnym a doświadczeniem Zagłady. Przeżycie II wojny światowej nie oznacza bycia ocalałym z Zagłady. Można natomiast być świadkiem Zagłady, i do świadków – jako byli więźniowie polityczni obozu Auschwitz-Birkenau – zarówno Tadeusz Hołuj, jak i Józef Szajna należeli.

Autorka przytacza dość trafne sformułowanie: „bohaterem spektaklu jest tylko Józef Szajna, reżyser, scenograf, wizjoner Apokalipsy oświęcimskiego obozu” (t. 1, s. 620). Józef Szajna i jego przedstawienia są w tekście wielokrotnie przywoływane i w większości analizowanych sztuk teatralnych mamy dominację ogólnych obrazów obozowego życia i śmierci – bez odniesienia do perspektywy nazywanej często zagładą.

Zbliżonym przykładem jest też wspomnienie w tekście o ojcu Maksymilianie Kolbem, któremu Rolf Hochhuth poświęcił dramat *Namiestnik*, wystawiony w Polsce w kilku wersjach w roku 1966. I w tym przypadku – poza równoległością doświadczeń prześladowania – brakuje bezpośredniego związku z Zagładą. Nie bez znaczenia w interpretacji postaci i towarzyszących jej wydarzeń jest wspomniana przez autorkę przedwojenna działalność publicystyczna ojca Kolbego o charakterze antysemickim.

W rozdziale poświęconym teatrowi autorka odwołuje się do eseju *O nieobecności Zagłady, czyli czytanie „Rozmów z katem” Kazimierza Moczarskiego*⁵, w którym Bartłomiej Krupa celnie wypunktował zmiany dokonywane w analizowanym tekście zniekształcające przynajmniej część jego znaczenia. Autorka rozdziału jest więc świadoma procesu zacierania śladów Zagłady w tekstach i sztukach, instrumentalnego potraktowania doświadczeń obozowych jako bardzo luźnego nawiązania do problematyki zagładowej czy okołozagładowej. Zjawisko to nie zostało jednak wystarczająco opisane i uwypuklone dla mniej zaznajomionych z kontekstem społeczno-politycznym czytelników.

Innym przykładem przedstawionym w tekście są sztuki teatralne i happeningi w reżyserii Tadeusza Kantora, w których temat Zagłady nie zawsze pojawiał się wprost, lecz raczej w elementach symbolicznych, zabiegach artystycznych. Częsty absurd i komizm scen – co zauważa Marta Bryś – nie pozwalały widzowi na pewność co do skojarzeń z Zagładą. Poparciem tej tezy są przywołane w tekście słowa Grzegorza Niziołka o tym, jak „trudno wykrztusić to słowo – Holokaust – w odniesieniu do awangardowej sztuki Tadeusza Kantora [...] nawet jeśli dla wszystkich jest jasne, że Kantor jawnie odwoływał się do doświadczenia Zagłady w cyklu Teatru Śmierci” (t. 1, s. 638–639). W tym przypadku jednak to już nie sama treść przedstawień, ale raczej ich interpretacja i ocena mogły oddalać je od inscenizacji i – co za tym idzie – reprezentacji Zagłady. I tu także powraca pytanie o rozumienie, zdefiniowanie reprezentacji.

⁵ Bartłomiej Krupa, *O nieobecności Zagłady, czyli czytanie „Rozmów z katem” Kazimierza Moczarskiego*, „Zagłada Żydów” 7 (2011), s. 279–302.

W rozdziale autorstwa Marty Bryś wiele uwagi poświęcono analizie dialogów, z przytaczaniem obszernych fragmentów włącznie, co z pewnością pozwala dostrzec szczegóły, mikroreprezentacji w warstwie językowej, a nie tylko w sferze wizualnej. Język odgrywa bowiem ogromną rolę we wszystkich opisywanych aspektach działalności kulturalnej i jedna z refleksji, jaka się nasuwa po przeczytaniu obu tomów, to właśnie pytanie o brak wspólnej dla wszystkich części analizy warstwy słownej, zasobu terminologii, które wykorzystywane byłaby konsekwentnie w poszczególnych częściach publikacji. Jak widać na przykładzie pojęcia reprezentacji – założenie, że wszyscy autorzy rozumieją i opisują pojęcia tak samo, nie do końca się sprawdziło.

Kwestia doprecyzowania kategorii reprezentacji Zagłady jest istotna również w przypadku wyborów dokonanych w rozdziale o powojennym filmie fabularnym. Bartosz Kwieciński przedstawia fabuły filmów, które nie mają zbyt wiele wspólnego z tematyką Holokaustu, choć – podobnie jak sztuki teatralne Szajny – odwołują się do doświadczeń obozowych nie-Żydów (np. Wandy Jakubowskiej *Spotkania w mroku* (1960), *Koniec naszego świata* (1964) czy *Zejście do piekła* (1966) Zbigniewa Kuźmińskiego). Filmy te są przedstawione w tekście niemal równoległe i na podobnych zasadach jak istotne dla tematyki produkcje, by wymienić dramatyczny obraz *Przy torze kolejowym* (1963) Andrzeja Brzozowskiego. Wytłumaczeniem dla takiego wyboru może być potrzeba konfrontacji i porównania produkcji filmowych, wskazania obecności i nieobecności tematyki Zagłady w filmach, które dotyczą miejsc utożsamianych z masową eksterminacją Żydów.

Najprawdopodobniej pokazanie miejsca utożsamianego z zagładą Żydów jest jednym z powodów, dla których Tomasz Majewski tak dużo uwagi poświęca okolicznościom powstania – bardzo wczesnego dla problematyki – filmu Aleksandra Forda *Majdanek. Cmentarzysko Europy* (1944). Dokumentalny zapis obozu, jego historii i topografii dokonany został niemal w czasie rzeczywistym jego funkcjonowania, a dokładnie – tuż po oswo-bodzeniu. W dokumencie lektor przedstawia niezweryfikowany badaniami obraz historyczny, opisany językiem bardzo specyficznej, niekiedy sarkastycznej, powojennej nowomowy. Przekaz jest taki, że za drutami Majdanek jednakowo ginęli ludzie wszystkich ras i wszystkich narodowości, co może być postrzegane jako rodzaj sprawiedliwości sprawców czy też demokratyzacji cierpienia. W filmie wykorzystano fragmenty zapisu powojennych procesów, podczas których po raz pierwszy publicznie przedstawiano lokalną skalę zbrodni dokonanych na Żydach. Język filmu i poszczególne

sceny powodują, że musimy się wysilić, aby stopniowo dostrzegać w narracji samych Żydów i Zagładę. Inna perspektywa, choć niepozbawiona specyficznej powojennej nowomowy inspirowanej socjalistycznymi hasłami, została przedstawiona w analizie kina jidyszowego powstałego po 1945 r.

Problem rozróżnienia między *imaginarium obozowym* a *imaginarium zagładowym* jest widoczny także w części dotyczącej sztuk wizualnych. Izabela Kowalczyk zauważa, iż w dyskursie na ich temat istnieje „problem związany ze zbyt prostym utożsamieniem sztuki obozowej ze sztuką Zagłady oraz traktowaniem kolekcji muzeów byłych obozów koncentracyjnych właśnie jako odnoszących się tematycznie do Holocaustu” (t. 2, s. 307–308). Autorka, mimo świadomości takiego uproszczenia, skoncentrowała się m.in. na opisie bogatych kolekcji sztuki obozowej w muzeach miejsc pamięci. Wśród wyselekcjonowanych przez nią prac znajdują się i takie, które z Zagładą nie mają wiele wspólnego, natomiast zostały stworzone w warunkach obozowych, w okolicznościach „świadkowania” Zagładzie, i potencjalnie mogą być wykorzystane jako kontekst (np. prace Xawerego Dunikowskiego). Kontekst obozowy dla reprezentacji Zagłady jest widoczny także w innych pracach, co z pewnością powielił pewien schemat monografii – wypełnienia luk pracami kontekstualnymi. Jest to jedna z niewielu cech, które łączą poszczególne rozdziały. Zdecydowanie bardziej widoczne jest, że brakuje między nimi nawiązań, że nie ma dialogu między autorami. Czytelnik może odnieść wrażenie hermetyczności poszczególnych rozdziałów, wynikającej nie tylko ze skoncentrowania się na wybranym obszarze badań, ale także z ograniczenia indywidualną, a nie zespołową pracą. W przypadku prac zespołowych dość trudnym – choć nie niemożliwym – zadaniem jest wypracowanie wspólnego języka, podobnego schematu pracy, a także wskazanie wspólnych elementów procesu analizy i przedstawienia jej wyników.

Dla przykładu: w rozdziałach poświęconych fotografii i sztukom wizualnym znalazło się kilka takich samych projektów, które opisywane są z nieco innej perspektywy, ale jednak w bardzo podobny sposób. W tym kontekście warto wymienić choćby prace Zbigniewa Libery *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996) i *Pozytywy* (2002–2003), kilka prac Mirosława Bałki czy *Macewy codziennego użytku* Łukasza Baksika (2010). Przenikanie, współistnienie fotografii i sztuk wizualnych mogły być pretekstem choćby do szkicu na temat wielodyscyplinarności przedstawień. Dla osoby czytającej wybrane fragmenty i rozdziały powtarzające się analizy tych samych projektów i opisy okoliczności ich powstania nie będą problemem, natomiast dla

czytelników całości może to być co najmniej zaskoczenie. Odniesienia i autorski dialog między rozdziałami pozwoliłyby na jednorazową prezentację materiału źródłowego, a także dałyby kolejnym autorom możliwość skoncentrowania się na innym ujęciu, indywidualnej i być może diametralnie różnej interpretacji.

Jednym z najbardziej usystematyzowanych fragmentów opracowania jest tekst Anny Ziębińskiej-Witek na temat muzeów, a właściwie szerzej – muzeów i innych publicznych form upamiętnienia Zagłady. Autorka w sposób bardzo uporządkowany pokazuje historyczne przemiany znaczeń, które funkcjonują przez cały okres powojenny aż do współczesności na pograniczu tematyki „obozowej” i „zagładowej”. Tekst ten mógłby pełnić z powodzeniem funkcję pewnego rodzaju wprowadzenia do tematyki reprezentacji, w sposób chronologiczny bowiem pokazuje ewolucję wiedzy, pamięci oraz przedstawień wizualnych i tekstowych. Autorka już we wstępie do rozdziału podkreśla, że

w ekspozycjach dotyczących Zagłady zajął się wszystkie problemy charakterystyczne dla sfery publicznej: historia (jako dzieje i jako opowieść o dziejach), pamięć indywidualna, zbiorowa i kulturowa, pamięć żywa i postpamięć, odgórne mechanizmy napędzane przez decydentów dążących do uzyskania kontroli nad świadomością historyczną społeczeństwa, instrumentalizacja przeszłości dla doraźnych politycznych celów i (ostatecznie) oddolny bunt społeczny oraz zapewnianie *białych plam* (t. 2, s. 11–12).

Każdy z wyliczonych czynników odgrywał ogromną rolę w kształtowaniu przedstawień kultury, choć nie we wszystkich częściach opracowania ten wpływ został wyeksponowany. Natomiast Ziębińska-Witek dość konsekwentnie analizuje te elementy, przedstawiając kolejne etapy budowania wystaw, projektowania muzeów i upamiętniania Zagłady w przestrzeni publicznej. Nie bez znaczenia jest też zwrócenie uwagi na to, jaką rolę odgrywali w tym procesie sami ocalali z Zagłady oraz jej świadkowie.

Część dotycząca muzeów, zwłaszcza tych zmienianych w ostatnim okresie, uzupełniona jest barwnymi fotografiami, co niewątpliwie pozwala na konfrontację fragmentów analizy z rzeczywistym kształtem wystaw i instalacji. Historyczność i analityczność tego rozdziału mogą z powodzeniem stanowić punkt odniesienia do kilku innych części opracowania i warto rozważyć – w przypadku kolejnych edycji – wprowadzenie odsyłaczy (łączyjących wspólny temat, jakim jest np. Majdanek – pokazywany m.in. w filmie Aleksandra Forda i przez ewolucję ekspozycji muzealnej).

Zmierzając do konkluzji, warto jeszcze dodać, że w publikacji – poza przeinaczeniami związanymi z historią figurki Myszki Miki w Muzeum Auschwitz-Birkenau – znalazło się kilka drobnych błędów faktograficznych, jak choćby opis filmu dokumentującego wydobywanie części Archiwum Ringelbluma w 1946 r. (ta część była zdeponowana w metalowych skrzynkach, a nie bańkach, które odkryto później). Niemniej jednak tego typu niewielkie potknięcia nie podważają ogromu pracy i rzetelności badań nad tak wielkim zasobem materiału źródłowego, ale także pokazną literaturą przedmiotu stworzoną w ostatnich dekadach. Przebrnięcie przez opracowania i wybranie z nich tych najwartościowszych, najbardziej istotnych dla kolejnych tematów to z pewnością jedno z największych osiągnięć twórców recenzowanego dzieła. Przygotowane opracowanie jest też punktem wyjścia do następnych badań i jestem przekonana, że stało się ono już punktem odniesienia w dyskursie naukowym i dyskusjach społecznych. Tym samym należy wyrazić uznanie dla pomysłodawców i redaktorów tomów, dla autorów i autorek za przedstawienie tak obszernego tematu w skondensowanej (mimo dwóch tomów) formie. *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* bez wątpienia są pracą nie tylko syntetyczną, ale i odkrywczą. Zasób analizowanych projektów zaciekawi nie tylko grono specjalistów, lecz także osoby zainteresowane kulturą lub szukające artystycznych wypowiedzi na temat bardzo trudnego i jednocześnie bardzo ważnego zagadnienia, jakim jest Zagłada.

Bibliografia

- Kamińska Ida, *Moje życie, mój teatr*, tłum. Joanna Krakowska-Narożniak, przedm. Jan Kott, Warszawa 1995.
- Kowalska-Leder Justyna, [Rec: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*, t. 1–2, Warszawa 2021], „Zagłada Żydów” 18 (2022).
- Krupa Bartłomiej, *O nieobecności Zagłady, czyli czytanie „Rozmów z katem” Kazimierza Moczarskiego*, „Zagłada Żydów” 7 (2011).
- Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Warszawa 2012.
- Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, Warszawa 2017.

Edyta Gawron
Uniwersytet Jagielloński
Instytut Judaistyki
edyta.gawron@uj.edu.pl