



Zagłada Żydów. Studia i Materiały

Holocaust Studies and Materials

VOL. 17 (2021)

ISSN: 1895-247X

eISSN: 2657-3571

DOI: 10.32927

WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie

Affective Holocaust Kitsch – Introduction

Jacek Leociak

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

jleociak@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1471-6926>

Marta Tomczok

Uniwersytet Śląski

marta.tomczok@us.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9512-007X>

DOI: <https://doi.org/10.32927/zsim.870>

Strony/Pages: 17-43



Jacek Leociak

Instytut Badań Literackich PAN
<https://orcid.org/0000-0003-1471-6926>
jleociak@gmail.com

Marta Tomczok

Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0001-9512-007X>
marta.tomczok@us.edu.pl

Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie

Streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę różnego typu nadużyć w przedstawianiu Zagłady w literaturze, sztuce, a także w muzyce. Kicz jest zarówno wszechobecny, jak i niezwykle trudny do zdefiniowania, a kiczu holokaustowego nie należy oddzielać od kiczu jako kategorii ogólnej. Nierozstrzygnięte zostaje pytanie, czy można w ogóle mówić o stosowności/niestosowności przedstawienia Zagłady i gdzie szukać wyznaczników, norm, kryteriów. Granice między jawnym nadużyciem a artystycznie usprawiedliwioną prowokacją bywają niekiedy trudne do wyznaczenia, podobnie jak granice między eksperymentem estetycznym, który ma pogłębić poznawczy walor przedstawienia, a trikiem obliczonym na sukces komercyjny. Przedstawienie Zagłady mieści się w polu napięć między „etyczną treścią a literacką formą”, jak ujmuje to Berel Lang. Autorzy artykułu proponują spojrzenie na kicz holokaustowy z perspektywy kategorii afektu, wskazując na różne przykłady stosowania technik narracyjnych, wytwarzających u odbiorców emocje o wysokim stopniu intensywności, które jednak eksponują samego autora, jego ego pisarskie, jego stan uczuciowy, jego zatroskanie czy przerażenia. Świat przedstawiony Zagłady staje się pretekstem, tłem czy dekoracją dla ukazania „holokaustowych przeżyć” samego pisarza czy poety. Ten rys narcystyczny wydaje się jednym z najbardziej wyrazistych przejawów współczesnego kiczu holokaustowego. Analizy autorów prowadzą też do wniosku, że kicz holokaustowy należy rozpatrywać poza etyką i estetyką, jako narzędzie wpływu i oddziaływania społecznego.

Słowa kluczowe

badania nad zagładą Żydów, postmodernistyczny dyskurs o Zagładzie, zagrożenia i nadużycia w badaniach naukowych, kicz

Abstract

The article addresses the issues of various types of abuse in the presentation of the Holocaust in literature, art, and music. Kitsch is both ubiquitous and extremely difficult to define, and the Holocaust kitsch should not be separated from kitsch as a general category. The question

is whether it is possible to talk at all about the appropriateness/inappropriateness of presentations of the Holocaust and where to look for benchmarks, standards, or criteria. The boundaries between evident abuse and artistically justification by provocation are sometimes difficult to define, as are the boundaries between aesthetic experimentation, which is intended to deepen the cognitive value of the presentation, and a trick calculated for commercial success. The presentation of the Holocaust falls within the field of tension between the “ethical content and literary form”, as Berel Lang puts it. The authors of the article suggest looking at the Holocaust kitsch from the perspective of the category of affect, pointing to various examples of the use of narrative techniques, which generate high-intensity emotions for the public, but which highlight the author himself, his writer, his emotional state, his concern or his transgressions. The presented world of the Holocaust becomes a pretext, background or decoration for showing the “Holocaust experiences” of the writer or poet himself. This narcissist characteristic seems to be one of the most pronounced manifestations of modern Holocaust kitsch. The authors’ analyses also lead to the conclusion that Holocaust kitsch should be seen outside ethics and aesthetics as a tool for social influence and impact.

Key words

Holocaust Research, post-modernist discourse on the Holocaust, threats and abuses in scientific research, kitsch

Wszechobecny urok kiczu

Mało jest pojęć tak wieloznacznych i wszechobecných jak kicz. Wśród słów niejednoznacznych wyróżnia się on arbitralnością sensów i emocjonalnością ocen (a szczególnie reakcji na nie), często bowiem definicje kiczu są na tyle niejednorodne i szerokie, że operowanie nimi w konkretnych przypadkach wydaje się po prostu bardzo trudne.

Kicz jest przede wszystkim wytworem kultury przemysłowej i jej specyficznego smaku, odstającego od gustu rządzących kulturą elit władzy¹. Siedmiotomowy słownik podstawowych pojęć estetycznych podaje, że słowo „kicz” narodziło się w Niemczech pod koniec XIX w. jako oznaczenie zepsutego smaku, dyletanctwa, mody, śmieci, sztuki trywialnej² i okazało się sformułowaniem tak trafnym i dobrze pomyślanym, że w żadnym innym języku nie doczekało się odpowiedniego synonimu czy ekwiwalentu. Kiczem były przede wszystkim wytwory kultury robotniczej, przemysłu pamiątkarskiego, galanterii jarmarczno-odpustowej³; wyroby – powiedzielibyśmy dzisiaj – „czekoladopodobne”, intencjonalnie gorsze od dzieł artystycznie doskonałych, zaprojektowane z tańszych materiałów, niekiedy całkiem poślednich, słabych gatunkowo. Dlatego słowo „kłamstwo”, jakim często opisuje się wytwory kiczu („Kicz to określona estetyka w sztuce, której istotą jest – jak twierdzą niektórzy – kłamstwo arty-

¹ Dieter Kliche, *Kitsch* [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, t. 3: *Harmonie – Material*, red. Karlheinz Barck i in., Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010, s. 273.

² *Ibidem*, s. 272–273.

³ Bogusław Kołcz, *Kicz* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław: Wydawnictwo UWr, 2006, s. 251.

styczne”⁴), przypisując im cechy, jakich kicz u swoich podstaw nigdy nie miał, nie oddaje charakteru zjawiska. Duża część dzieł kiczowatych bądź nierozzerwalnie związanych z kiczem – jak krasnale ogrodowe, figurki z gipsu, plastikowe pojemniki na wodę święconą, muzyka disco polo – nie reprezentuje sztuki kłamstwa. Oprócz tego, że zaspokajają najbardziej oczywiste ludzkie potrzeby – szczęścia, przyjemności, wypoczynku – tkwi też w pewnym klinczu konserwatywnej tradycji, którą można by nazwać folklorem miejskim. Żywotność tej postindustrialnej tradycji wyraża się w architekturze wielu ogródków działkowych rozsianych po całej Polsce. W niejednym z nich dziś jeszcze dałoby się znaleźć roześmianego krasnala ogrodowego. Takie krasnale – pisał Krzysztof Piątkowski – potrafią wyrażać „niezmałowane szczęście, które ma się rzucać w oczy, mają po prostu dawać coś stałego, pewnego, wiernego”⁵.

Ten typ kiczu, oparty na tradycjach reliktowych, na pierwszy rzut oka niewiele ma wspólnego ze współczesnymi przedstawieniami Zagłady. W rzeczywistości jednak zarówno krasnale ogrodowe, jak i powieści gatunkowe, przechwytyjące historię ludobójstw, tak jak romans czy kryminał, stanowią część tej samej kapitalistycznej ekonomii, adresowanej bez wyjątku do wszystkich konsumentów nabywających „drogą kupna” najróżniejsze produkty. Celem wspomnianej ekonomii – a kicz stanowi jej poręczne narzędzie – jest przede wszystkim skuteczna polityka marketingowa. Nie chodzi o to, co się sprzedaje (krasnale, powieści o Zagładzie), lecz o to, czy sprzedaje się skutecznie. Holokaust staje się towarem i elementem gospodarki towarowo-pieniężnej, adresowanym przede wszystkim, jak kicz dziewiętnastowieczny, do mas, odbiorców popkultury, tracąc bezpowrotnie swoje podstawy historyczne. Pisał o tym Imre Kertész w 1998 r.: „Holokaust odbiera się jego depozytariuszom i czyni z niego tani towar. [...] [N]arodził się Holokaust sentymentalny, powstał kanon Holokaustu, [...] powstał gotowy do spożycia produkt Holokaustu”⁶. A produkt musi być sprzedawany tak, by klient nie mógł odmówić jego zakupu: za pomocą odpowiedniej kampanii reklamowej, okładki, blurbów. Wszystko podporządkowuje się jednemu celowi.

W takich warunkach zrozumienie, co dzieje się nie tylko z historią zagłady Żydów, wyjątkowo wrażliwą na praktyki negacji, nadużycia, komercjalizację, a jednocześnie przecież obecną w nowoczesnym świecie technologii, lecz także z tradycyjnym pojęciem kiczu wydaje się wyjątkowo trudne. Poświadczają tę trudność dotychczasowe – nieliczne i słabo rozbudowane – definicje kiczu holokaustowego, opisujące interesujące nas zjawiska albo w sposób przesadnie

⁴ Andrzej Draguła, *Kicz nasz powszedni*, „Więź” 2012, nr 4 (642), s. 51.

⁵ Krzysztof Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny* [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. Wojciech J. Burszta, Elżbieta A. Sekuła, Warszawa: Wydawnictwo SWPS „Academica”, 2008, s. 23.

⁶ Imre Kertész, *Do kogo należy Auschwitz?* [w:] *idem, Język na wygnaniu*, tłum. Elżbieta Sobolewska, Warszawa: W.A.B., 2004, s. 123.

wartościujący⁷, albo upraszczający ich zawartości psychologiczne. Taką symplifikującą definicję można znaleźć w artykule Lisy Saltzman, sprowadzającej kicz do sentymentalizmu, komercji i potrzeby ciągłych (czyich?) zaspokojeń⁸. Tymczasem kicz holokaustowy, jak go tu rozumiemy, jest przede wszystkim reakcją obronną współczesnej kultury na niepojęte, odległe i niebywale trudne w zrozumieniu cierpienia ofiar genocydu. Obrona przed rozumieniem polega w przypadku kiczu na często absurdalnym i arbitralnym wykrajaniu i wysupływaniu z Zagłady pojedynczych nici oraz czynieniu z nich zdarzeń, którymi można się fascynować, ekscytować bądź pobudzać.

Fałszywy afekt, zastępujący gotowość wobec wiedzy, być może najłatwiej zrozumieć, sięgając po analogię z przedstawieniami innych ludobójstw. Łatwo sobie przecież wyobrazić zagładę Indian (bądź jej zapowiedzi) w opowieściach przypominających romanse między esesmanami a Żydówkami, pełnych wyostrego kontrastu, okrucieństwa, intensywnych, miłosnych emocji. Odbiorca przyzwyczajony do filmów w rodzaju *Tańczącego z wilkami* Kevina Costnera będzie miał poczucie kulturowego zaniepokojenia, zdziwienia czy szoku. My natomiast, jak się zdaje, do tej niezrozumiałej i niepojętej intensywności zagładowych przedstawień zdołaliśmy się w pewien sposób przyzwyczaić. Przy tej okazji należy sobie jednak uświadomić, że regułą obowiązującą w wypadku kiczu holokaustowego wcale nie są komercja i tanie pocieszenie, ale właśnie przechwytywanie pojedynczych wątków i czynienie z nich splotu najróżniejszych afektów i pobudzeń – nierzadko głównie wzrokowych bądź słuchowych. To przechwytywanie, jak pokażemy dalej, tworzy koincydencję potrzeb społeczeństwa i indywidualnych wyborów autora: społeczność wzbrania się przed przyjęciem cudzego, masowego cierpienia i odwraca wzrok, który artysta (pisarz) stara się przechwycić i ustawić (niczym reflektor w teatrze) w kierunku swojego spektaklu, rozgrywanego przede wszystkim wokół jego własnej osoby. To pozorne przełamywanie oporu odbiorcy wobec Zagłady, będące w rzeczywistości manipulacją polegającą na wyeksponowaniu ja autora, będziemy nazywać kiczem holokaustowym, świadomi, jak daleko znajdujemy się od pojęcia samego kiczu, oznaczającego zazwyczaj ugruntowany kulturowo stereotyp, banał, kliszę⁹.

⁷ Sławomir Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków: Universitas, 2016, s. 87.

⁸ Lisa Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, tłum. Katarzyna Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.

⁹ Michał Głowiński, *Kicz* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999, s. 240.

Skrzypce

Małgorzata Baranowska pisała przed laty:

Kicz przede wszystkim jest wielkim pocieszycielem. Nie należy sądzić, że tylko w śmierci; spełnia dokładnie tę samą rolę w obrazie miłości. Każda kultura ma swoje sposoby na osvajanie uczuć skrajnych. I kicz, wielomówny, a więc udający, szczery i bez osłonek, w istocie zakrywa to, co jednostkowe, trudne do przeżycia, niewygodne w szczęściu i nieszczęściu. W swojej masowej popularności zastępuje magię – oddala, zamawia, zaokrągla, płacze gotowymi łzami, ukazuje czerwone serce, przerażające, nie zawsze zrozumiałe symbole przerabia na stereotypy. [...] Kicz jest sposobem „niemówienia” o śmierci. Przez swoje pseudosymboliczne upozowanie, przez nadmiar obrzędowości kicz prezentuje prawdę obłąskawioną, łatwo uogólnioną. Najważniejszą cechą tego pocieszającego uogólnienia staje się właśnie powtarzalność, sztampana nadziei dla żywych. Dwudziesty wiek najbardziej nasycony jest kiczem, zarówno z powodu niespotykanego dotąd rozwoju kultury masowej, jak i z powodu wyjątkowego heterogenicznego charakteru kultury współczesnej. Można by powiedzieć, że wiek ten, uważany za najbardziej tragiczny, wyprodukował największą liczbę zarówno materialnych, jak duchowych przedmiotów taniego pocieszenia¹⁰.

Przyjrzyjmy się z tej perspektywy motywowi skrzypiec i gry na skrzypcach w różnego typu przedstawieniach Zagłady: od muzyki, przez świadectwa pisane zarówno tam i wtedy, jak i *post factum*, po literaturę. Temat to godny osobnej rozprawy, w tym artykule z konieczności ograniczymy się do wstępnych uwag, podporządkowanych problematyce kiczu holokaustowego.

Skrzypce wydają się skrajnie stereotypowym uosobieniem kultury żydowskiej w jej pospolitym, nieomal ludowym, a zarazem najbardziej spopularyzowanym wymiarze. Mamy tu do czynienia z dwoma nakładającymi się na siebie porządkami znaczeń. Jeden opiera się na utartych wyobrażeniach dotyczących Żydów i tego, co tradycyjnie „żydowskie”, formowanych dziś już przecież nie na osobistym doświadczeniu spotkania, lecz na obrazach wielokrotnie zapośredniczonych przez literaturę, ikonografię, film, a także najróżniejsze figurki żydowskich muzykantów, sprzedawane turystom. Drugi porządek odwołuje się do materii samej muzyki, do szczególnego typu melodii, do swoistości dźwięków, jakie potrafią wydać tylko skrzypce, oraz do samego instrumentu – wynalazku bogów. Przecież to Merkury był wynalazcą instrumentów strunowych, a Orfeusza uznaje się za twórcę skrzypiec, jak twierdził ojciec Wolfganga Amadeusza Mozarta, Leopold¹¹.

¹⁰ Małgorzata Baranowska, *Robak z cukru*, „Teksty” 1979, nr 3 (45), s. 174–175.

¹¹ Leopold Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, przedruk z oryginału wydania trzeciego, Augsburg 1789, z przedmową Dawida Ojstracha oraz objaśnieniami i komentarzami Hansa Rudolfa Junga, Poznań: Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, 2007, s. 34.

Żydowskie skrzypce były nieodłącznym atrybutem każdej kapeli klezmerskiej, muzyka klezmerska zaś była czymś tak naturalnym i oczywistym w pejzażu rozsianych po Rzeczypospolitej sztetli, jak bieda, błoto czy karczmy z arondarzem Żydem. Skrzypce są niejako przypisane do kondycji Żyda Wiecznego Tułacza. Można je zawsze zabrać ze sobą, objąć, przytulić, poczuć ich dotyk. Są instrumentem, z którym muzyk nawiązuje osobistą więź, są jego intymną własnością, jak ktoś najbliższy sercu. Żyd grający na skrzypcach znajdzie swoje emblematyczne odwzorowanie w sylwetce skrzypka na dachu, powielanej w nieskończonej liczbie odmian i wariantów, od sztuki wysokiej (Marc Chagall), po niską i najniższą, oferującą słodkie, sentymentalne i nostalgiczne obrazy pocztówkowe. Ten motyw unieśmiertelnił musical Jerry'ego Bocka *Skrzypiek na dachu*, luźno oparty na opowiadaniach Szolema Alejchema, grany od 1964 r. na scenach niemal całego świata (również wielokrotnie w Polsce), w tym jego słynna adaptacja filmowa z 1971 r., w reżyserii Normana Jewisona, z legendarną kreacją Chaima Topola grającego Tewjego.

Rzewne, słodkie brzmienie skrzypiec idealnie nadaje się do przedstawiania uczuć takich jak słodczy smutku, rozpacz czy zwycięstwo przez łzy, często pokazywanych w literackich i filmowych przedstawieniach Zagłady. Najwybitniejszym przykładem takiego ujęcia, wytworzonym w efekcie spotkania obrazu filmowego z muzyką, pozostaje ścieżka dźwiękowa Johna Williamsa, skomponowana do *Listy Schindlera* Stevena Spielberga z 1993 r. Niezależnie od tego, w którym wykonaniu się jej słucha, wywołuje ona uczucie niezwykle głębokiej empatii wobec bohaterów filmu oraz powoduje rozmarzenie. Rzewna, emocjonalna kantylena skrzypiec, rozwijająca się w ograniczonej, niedużej przestrzeni muzycznej, opiera się na kilku podobnych do siebie kombinacjach melodii. Jej oddziaływanie na słuchacza nie wynika ani z oryginalnego opracowania partytury, ani ze skomplikowanej gry na instrumencie, mającym do wykonania właściwie pojedynczy głos, lecz z nieustannie powtarzanego, prostego i krótkiego motywu, kilkakrotnie modulowanego do innych tonacji bądź granego oktawę wyżej. W psychologii muzyki określa się tego typu sytuację „emocjonalnym zarażeniem”. Wynika ono z podobieństwa linii melodycznej do głosu ludzkiego, imitowanego przez instrumenty smyczkowe, takie jak skrzypce czy wiolonczela. „Powoduje to uruchomienie w ośrodkach mózgowych reakcji, która przypomina nasze reagowanie na emocjonalną ekspresję człowieka. Twórcy modelu podejrzewają, że w tym procesie bierze udział system neuronów lustrzanych”¹². Jak pisze dalej Maria Chełkowska-Zacharewicz: „Instrumenty smyczkowe [...] są wykorzystywane w takich sytuacjach, w których potrzebne jest wywołanie smutku i, z punktu widzenia modelu, potrafią za pomocą mechanizmu zarażenia uruchomić tę emocję szybko. Poszczególne właściwości dźwięku takich instrumentów są podobne do ekspresji emocjonalnej smutku u człowieka”¹³.

¹² Maria Chełkowska-Zacharewicz, *Zagadka emocji muzycznych. Czym są, jak powstają i czy są podatne na zmiany?*, Katowice: Uniwersytet UŚ, 2021, s. 47.

¹³ *Ibidem*.

Leitmotiv Johna Williamsa z *Listy Schindlera* stał się niewątpliwie jedną z najbardziej rozpoznawalnych melodii na świecie. Jeśli uznamy, że stanowi on formę muzycznej reprezentacji doświadczenia Zagłady, to wydaje się, iż mamy tu do czynienia z wzorcowym wręcz przykładem tego, co badacze literackich i paraliterackich przedstawień Zagłady (i szerzej – doświadczeń granicznych) nazywają narracjami zbawczymi czy odkupieńczymi (*redemptive narratives*).

Dominick LaCapra powracał do tej formuły wielokrotnie. O *redemptive narratives* pisał przede wszystkim w kontekście dwóch procesów: „przepracowania” (*working through*) i „rozebrania w działaniu” (*acting-out*), zapożyczonych z psychoanalizy i zastosowanych do studiów nad traumą holokaustową oraz jej reprezentacjami. Tą problematyką LaCapra zajmuje się od dawna¹⁴. Doświadczenie Zagłady niesie w sobie pewien nadmiar (*excess*), niemożliwy do ogarnięcia, przyswojenia i przedstawienia. W tym kontekście LaCapra mówi o niemożliwości „zbawczych/odkupieńczych narracji”:

Miedzy innymi z tego powodu zarówno tradycyjne religie czy heglizm, postrzegane stereotypowo, jak i wszelkie myślenie, które zdaje się usprawiedliwiać przeszłość i w pełni ją wyjaśniać przy użyciu dzisiejszych miar, nie wydają się już wiarygodne. Skala kryzysu, skala niedostosowania była po prostu zbyt duża, aby ludzie mieli z nich pożytek, wygląda na to, że przestały im już odpowiadać. Jean-François Lyotard nazywa to nieufnością lub brakiem wiary w wielkie narracje: nie wydaje się już, byśmy poważnie traktowali te wielkie narracje, które nadają sens wszystkiemu w przeszłości, choć w pewnych punktach sprawiają wrażenie niezwykle atrakcyjnych¹⁵.

Przywołajmy ów najśłynniejszy fragment muzyki Williamsa do *Listy Schindlera* w wykonaniu Netherlands Philharmonic Orchestra z 2017 r., pod batutą Marca Albrechta. Nagranie to bije wszelkie rekordy popularności na YouTube – 43 766 220 wyświetleń na dzień 1 października 2021 r.¹⁶ Cierpiąca na blokadę nerwowo-mięśniową, co złamało jej karierę muzyczną, i cudownie uzdrowiona Davida Scheffers, grająca na rożku angielskim, płacze przy wykonywaniu swojej partii. Na widowni siedzi jej córka, która w dniu koncertu obchodzi osiemnaste urodziny i też nie może powstrzymać się od łez. Nad wszystkim góruje zjawiskowo piękna skrzypaczka Simone Lamsma, ze swoimi skrzypcami połyskującymi złotem w światłach reflektorów. Wszyscy są uszczęśliwieni, publiczność wstaje, rozlegają się frenetyczne oklaski, ludzie śmieją się i płaczą... Wszystko to

¹⁴ Zob. Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca–London: Cornell University Press, 1996 [wyd. 1 1994], szczególnie rozdział podsumowujący: „Conclusion. Acting-Out and Working-Through”; *idem*, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

¹⁵ *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, Interviewer: Amos Goldberg, „Shoah Resource Center” (Yad Vashem) 1998, s. 9, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203870.pdf (dostęp 14 X 2021 r.).

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=YqVRcFQagtl> (dostęp 14 X 2021 r.).

spełnia w sposób doskonały reguły zbawczej narracji holokaustowej. Cała groza Zagłady i masowej śmierci zostaje utopiona w rzewnej muzyce Williamsa, w boskich tonach skrzypiec, rożka angielskiego i w ozdrowieńczych łzach. Nieprzypadkowo LaCapra użył metafory uzdrowienia, pisząc o jednej z postaw wobec Holokaustu, która „afirmuje pojęcie odkupienia jako całkowitego uzdrowienia bez żadnej zasadniczej utraty, nawet w odniesieniu do tak traumatycznej przeszłości jak Shoah”¹⁷.

Na jednym biegunie postawmy kantylenę Williamsa, niosącą w świat optymistyczne przesłanie Spielberga o zwycięstwie nad Holokaustem, o triumfie dobra nad złem. Byłby to – mówiąc w uproszczeniu – przykład muzycznego kiczu holokaustowego. Na drugim biegunie umieścimy kulminacyjną scenę z opery Mieczysława Wajnerberga¹⁸ *Pasażerka*, której libretto, autorstwa Aleksandra Miedwiediewa, jest oparte na motywach książki Zofii Posmysz – więźniarki Auschwitz i Ravensbrück. Więzień Tadeusz jest skrzypkiem i na rozkaz komendanta obozu musi zagrać przed zgromadzonymi esesmanami. Scena ta – jak sądzimy – stanowi przykład muzycznego arcydzieła, przykład tego, jak bez słów, bez żadnej narracji, przez samą materię muzyczną oraz zastosowanie muzycznego cytatu można zbliżyć się do uchwycenia nieuchwytnego doświadczenia Zagłady.

Wajnerberg ukończył swoją operę w 1968 r. w ZSRR, gdzie mieszkał, a jej prapremiera koncertowa odbyła się po blisko czterdziestu latach w Moskwie w 2006 r., dokładnie dziesięć lat po śmierci kompozytora. Jakże odmienna to sytuacja od światowego rozgłosu, jaki natychmiast po premierze w 1993 r. uzyskał film Stevena Spielberga z muzyką Johna Williamsa. Już w tym samym roku film otrzymał siedem Oscarów (w tym oczywiście za muzykę), trzy Złote Globy, siedem nagród Brytyjskiej Akademii Filmowej. W roku 1995 film *Lista Schindlera* znalazł się na watykańskiej liście 45 filmów fabularnych, które propagują ważne wartości religijne, moralne lub artystyczne. To wyróżnienie wydaje się niezwykle znamienne dla naszych rozważań o kiczu holokaustowym, który uspokaja, daje poczucie szczęścia, niejednokrotnie kosztem usypiania sumienia. Trudno powstrzymać się od komentarza, że Spielberg i Williams w sposób doskonały spełnili oczekiwania Watykanu na budującą moralnie opowieść o Holokauście. *Listę Schindlera* zaliczył bowiem Watykan do kategorii filmów „o szczególnych walorach moralnych”.

Williams nie tylko nas wzrusza i pozwala delektować się tym wzruszeniem, nie tylko wzbudza w nas już po kilku taktach emocjonalny dreszcz, który rozlewa

¹⁷ Dominick LaCapra, *Wobec wydarzeń granicznych: sytuowanie Agambena* [w:] *idem, Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Kraków: Universitas, 2009, s. 185.

¹⁸ Stosujemy pisownię „Wajnerberg”, chociaż bardziej rozpowszechniona w języku polskim i w innych językach jest wersja „Weinberg”. Idziemy tropem Instytutu Mieczysława Wajnerberga w Warszawie, który przyjął pisownię „Wajnerberg”, ponieważ sam kompozytor tak właśnie się podpisywał.

się w naszych sercach jak gorąca czekolada, lecz także przynosi uspokojenie, ulgę i wytchnienie. Jego muzyka jest piękna i urzekająca. Kantylena Williamsa daje nam wszystko, czego pragniemy: słodycz wzruszenia, słodycz smutku i słodycz nadziei.

Należy zapytać, w jaki sposób Williams i wykonawcy jego kantyleny osiągają to słodkie emocjonalne drżenie, ten typ empatii, który pozwala tak łatwo i tak szybko wchłonąć i oswoić traumatyczne doświadczenie Zagłady. Naszym zdaniem dochodzi do tego dzięki stłumieniu, rozładowaniu czy odrzuceniu tego, co LaCapra, pisząc o przedstawieniach Holokaustu, nazywa niepokojem empatycznym (*empathic unsettlement*):

W moim ujęciu empatia nie jest samowystarczalna i nie oznacza niezapśredniczonej identyfikacji [...]. Jestem skłonny twierdzić, że pożądana empatia łączy się nie z samowystarczalną, projekcyjną czy inkorporującą identyfikacją, ale z tym, co nazywa się empatycznym niepokojem w obliczu traumatycznych wydarzeń granicznych, oprawców i ofiar: [...]

Niepokój empatyczny może, a nawet powinien wpływać na charakter reprezentacji czy nadawania znaczeń w inny, nieusankcjonowany sposób – sposób, który różni się w zależności od dyscypliny czy dziedziny, ale który kładzie duży nacisk na tekst podejmujący temat lub przedstawiający reprezentację doświadczenia traumatycznego i wydarzeń granicznych. [...] Można jednak utrzymywać, że we wszystkich przypadkach niepokój ten zapobiega nieregulowanej, neopozytywistycznej obiektywizacji, niezapśredniczonej identyfikacji i łagodzącym narracjom – lub przynajmniej je hamuje. Odnosi się on ponadto do performatywnego aspektu relacji. Problem performatywnego zaangażowania w niepokojące zjawiska wydaje się szczególnie uporczywy w wymianie z przeszłością (oczywiście na wiele dyskusyjnych sposobów w różnych gatunkach). Niespokojna reakcja na niepokój innego zaburza dyscyplinarne protokoły reprezentacji i stwarza problemy związane zarówno z uwikłaniem w obciążone, odnoszące się do wartości wydarzenia i tych, którzy ich doświadczają, jak z przeniesieniową relacją z nimi. Można zatem twierdzić, że istnieje coś niewłaściwego w praktykach nadawania sensu – na przykład historiach, filmach czy opowiadaniach – w tym, że w samym stylu czy manierze stawiania problemu skłaniają się one ku całkowitej obiektywizacji, ku wygładzaniu czy zaciemnianiu natury i wpływu wydarzeń traumatycznych, o których traktują – co czasami pomyłkowo uważane jest za przepracowanie przeszłości (lub, w historiografii, jako reprezentację w kategoriach wątpliwie homogenizującego pojęcia *beau style*)¹⁹.

Szukające nowatorstwo opery Wajnberga nie polega na jakiejś szczególnie awangardowej kompozycji muzycznej. To nie sama muzyka jest nowatorska, lecz treść libretta. Szalone i nie do zaakceptowania wydaje się zderzenie formy opery z opowieścią o obozie koncentracyjnym. Dariusz Czaja, antropolog kultury i muzykolog, wskazuje na tę aporetyczną naturę dzieła Wajnberga:

¹⁹ Dominick LaCapra, *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy* [w:] *idem, Historia w okresie przejściowym...*, s. 175–177.

Opera o Auschwitz. Rzecz niepojęta. Wypadająca poza zdroworozsądkowe myślenie i rutynowy horyzont oczekiwań. Obiekt, który można usytuować w pół drogi między niemożliwością i niestosownością. Dzieło graniczne. Forma sztuki, która w radykalnie antyprzedstawieniowej formule Adorna nie mogła się w ogóle pojawić. Była zwyczajnie: nie-do-pomyślenia. W tym typie dyskursu opera obozowa to całkowite sprzeniewierzenie się etycznym imponderabilium. To poważne przekroczenie, a może i coś z pogranicza bluźnierstwa²⁰.

Wróćmy do kluczowej dla tych rozważań sceny z *Pasażerki* Wajnerberga. Tadeusz jest osadzonym w obozie skrzypkim. Więźniarka Marta jest jego narzeczoną, a ich ludzka miłość trwa mimo nieludzkich warunków obozowych. Tadeusz musi zagrać przed komendantem walca, który tamten szczególnie ukochał. Walce, grane w upiornej scenerii niemieckich obozów koncentracyjnych, były – by tak się wyrazić – w stałym repertuarze obozowych orkiestr. Ale Tadeusz sprzeciwia się temu rozkazowi, rzuca komendantowi i lagrowemu uniwersum muzyczne wyzwanie. Esesmani nie usłyszą miłych dla ich uszu tonów walca, którego prototypem był tzw. *Deutscher Tanz*. Nie będą słuchać muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej, nie ucieszy ich tym razem walczyk na trzy pas. Tadeusz zaczyna grać *Chaconnę* z Partity d-moll Bacha. Dlaczego akurat ten utwór – szczytowe arcydzieło niemieckiej muzyki i jeden z najważniejszych tekstów kultury muzycznej? Dlaczego w scenerii obozu koncentracyjnego pojawia się gigant muzyki wszech czasów, genialny niemiecki kompozytor? Oddajmy głos Dariuszowi Czai:

Chaconna z Partity d-moll Bacha to [...] ciemne arcydzieło, skończone, nieprzeniknione, niepokojące. Nawet dziesiątki wykonań nie były w stanie jej pomniejszyć, zbanalizować. [...] Z czasem Chaconna usamodzielniała się i często wykonuje się ją jako osobny utwór [...]. Chaconna d-moll to muzyka w stanie czystym. Esencja muzyki samej. To nie jest muzyka o czymś, po coś, do czegoś. Nie jest ona figurą, obrazem, znakiem czegoś. Niczego nie ilustruje ani o niczym nie opowiada. To muzyka o muzyce. Bo w istocie chodzi w niej o samą niezgłębianą substancję dźwiękową rozwijającą się w czasie²¹.

Bunt Tadeusza wprawia we wściekłość zaskoczonych esesmanów. Ale nie chodzi przecież tylko o niewykonanie rozkazu. Chodzi o Bacha i jego *Chaconnę*. Ta muzyka jest nie do zniesienia dla tych, którzy przestrzegają reguł koncentracyjnego świata zniewolenia i zabijania. Uderza w samą jego istotę.

Muzyka Bacha przewierca ten duszny świat na wylot. Jest niepodległym głosem z wysoka. Z przestrzeni, której nie dotyka śmierć i upodlenie. W zamkniętej przestrzeni więzienia, w obozowym świecie przymusu i konieczno-

²⁰ Dariusz Czaja, *Czarna ściana. Pytania do „Pasażerki”* [w:] *idem, Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Kraków: Wydawnictwo Pasaże, 2018, s. 130.

²¹ Dariusz Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014, s. 332–333.

ści dźwięki Chaconny brzmią jak głos z wolnego świata. Ale może też jak głos nie-z-tego-świata²².

Zacytowana przez Wajnberga *Chaconna* Bacha nie wybrzmiewa jednak do końca. Solo skrzypiec zostaje wchłonięte przez grającą *unisono* orkiestrę, motyw *Chaconny* rozplywa się, roztopia, przejmują go wszystkie smyczki orkiestry. A potem Wajnberg pozwala, by *Chaconna* rozpadła się, została poddana destrukcji. „Z początku muzyka Bacha brzmi w pierwotnej wersji, z czasem połamaniu ulegnie jej «leksyka» i «składnia», jakby dla przypomnienia ponurej rzeczywistości «świata na opak», w którym jest wykonywana” – pisze Dariusz Czaja²³. Najpierw dokonuje się rozbicie struktury muzycznej, potem – już w planie fabularnym, w świecie przedstawionym opery – sam instrument zostaje zniszczony: esesman roztrzaskuje skrzypce.

* * *

Mówiąc z pewną przesadą, dobrze jednak oddającą obecne tendencje fabularyzowania Zagłady, skrzypkowie rzadko opuszczają karty różnych powieści „o Auschwitz” czy „o getcie”. Nie może ich zabraknąć w *Liście Schindlera* Thomasa Keneally’ego z 1982 r. (pierwotny tytuł *Schindler’s Arc*), zwycięzcy Nagrody Bookera i „Los Angeles Times” Book Prize. Na przyjęciu w willi Amona Götha grali bracia Rosnerowie: Henryk na skrzypcach, Leopold na akordeonie. Gospodarz przygotowywał dla nich specjalnie na te okazje wieczorowe garnitury.

W powieści katalońskiej pisarki Marii Ángeles Anglady *Skrzypce z Auschwitz*, przedstawiającej losy żydowskiego lutnika w obozie zagłady, tytułowy instrument staje się metaforą ocalenia, ale ocalenia opierającego się na stereotypowym przeświadczeniu o zamiłowaniu nazistów do sztuki wyższej. Komendant oczywiście „lubi dobrą muzykę i dobre wino”, urządza w swoim domu koncerty, sam gra na skrzypcach²⁴. Wykonana na skrzypcach zbudowanych specjalnie dla komendanta Auschwitz *La Folia* Arcangela Corellego, utwór znacznie dynamiczniejszy niż fragment suity Williamsa z *Listy Schindlera*, o zróżnicowanej, wariacyjnej budowie, odznacza się podobnie szlachetną linią melodyczną. Dzięki pięknu włoskiego baroku i swojemu talentowi Danielowi udaje się przeżyć. Zakończone szczęśliwie wspomnienia bohatera pisarka nazywa kantyleną: „muzyka oswaja bestie, ale koniec końców czym było to wszystko, jeśli nie kantyleną?”²⁵. Skrzypce otrzymują więc dodatkowe znaczenie – metafory kiczowatej opowieści. I to kiczowatej w dwójnasób: po pierwsze, symplifikującej estetykę przedstawienia, po drugie, fałszującej historię.

²² *Ibidem*, s. 333.

²³ Czaja, *Czarna ściana...*, s. 141. Dziękujemy Marii Sławek i Dariuszowi Czai za konsultacje muzykologiczne.

²⁴ Maria Ángeles Anglada, *Skrzypce z Auschwitz*, tłum. Anna Sawicka, Warszawa: Muza, 2010, s. 44.

²⁵ *Ibidem*, s. 126.

Kristy Cambron pasjonuje się historią, którą w swoich powieściach fikcjonalizuje. Ich przesłanie jest optymistyczne: miłość zwycięża nawet najstraszniejsze próby i przeszkody, nie można nigdy tracić nadziei, dobro jest potężniejsze niż zło, nawet jeśli początkowo może się to wydawać trudne do uwierzenia, na przykład w takich strasznych miejscach jak obozy koncentracyjne czy getta. Wydawnictwo Znak wprowadziło na polski rynek jej powieść *Motyl i skrzypce*²⁶, charakteryzując ją na okładce jako „poruszającą historię o sile kobiet i miłości w Auschwitz”. Bohaterką jest Adele von Bron, utalentowana skrzypaczka, która poświęciła wszystko, żeby ratować ostatnich wiedeńskich Żydów, za co jej własny ojciec, „wysoki rangą generał Trzeciej Rzeszy”, wtrącił ją do Auschwitz. Wydawca zapewnia, że „*Motyl i skrzypce* to poruszająca opowieść o odkrywaniu piękna w najstraszniejszych miejscach: mrocznych zakątkach Auschwitz i zakamarkach poranionych serc. To również historia o tym, jak nie stracić wiary w Boga nawet w samym środku piekła”²⁷. Znak opublikował kolejną książkę Kristy Cambron z serii holokaustowej: *Wróbel w getcie* (tytuł oryginału *A sparrow in Terezin*)²⁸. Tym razem również chodzi o zwycięstwo nadziei, nawet w najmroczniejszych czasach.

Odpowiedzią na zmagania literatury z kiczem holokaustowym jest krótka opowiadka *Skrzypce – treatment* Michała Witkowskiego, umieszczona w jego powieści *Drwal*. Za pomocą wątej fabuły pisarz opowiada o zakazanym romansie żydowskiego skrzypka i córki esesmana, rozwijającym się w kwietniu 1943 r. w wielkim mieszkaniu „po Polakach”²⁹ na Mokotowie. Romans opiera się na gotowych wzorach: ojciec dziewczyny jest sadystą, Żyd ginie w Auschwitz, jego ukochana umiera jako staruszka na raka w Niemczech, a jej nieślubny syn już jako dorosły człowiek otrzymuje rozliczne stypendia na spisanie i sfilmowanie wspomnień o losach rodziny. Tworząc tę kiczowatą karykaturę, Witkowski zwraca uwagę przede wszystkim na oferowane przez kulturę multum gotowców dostępnych pisarzom chcącym przetworzyć Zagładę w opowieść, a także na niezwykle łatwą ich komercjalizację. Auschwitz stanowi nie tyle prosty łup, ile pewny towar:

Hanna [Krall – M.T.] też gorąco namawia go do napisania powieści. Ponieważ są w niej wszystkie „niezbędne” tematy, dostaje na nią więcej pieniędzy, a po jej ukończeniu i sfilmowaniu przez Spielberga – mnóstwo nagród. W wersji filmowej jest jeszcze wątek z osobą homoseksualną i niepełnosprawną, bo filmowcy to jeszcze więksi cwaniacy od pisarzy³⁰.

²⁶ Kristy Cambron, *Motyl i skrzypce*, tłum. Marcin Sieduszewski, Kraków: Znak, 2020.

²⁷ <https://www.znak.com.pl/ksiazka/motyl-i-skrzypce-kristy-cambron-164533> (dostęp 4 X 2021 r.).

²⁸ Kristy Cambron, *Wróbel w getcie*, tłum. Aleksandra Gietka-Ostrowska, Kraków: Znak, 2021.

²⁹ Michał Witkowski, *Drwal*, Warszawa: Świat Książki, 2011, s. 210.

³⁰ *Ibidem*, s. 213.

Nowelka *Skrzypce – treatment* wraz z muzyką Williamsa, powieściami Anglady i Cambron uzmysławiają, że żerowiskiem kiczu są emocje, a jeszcze częściej afekty³¹. Ustanowienie ich kanałem, za którego pośrednictwem współczesny konsument kultury ma kontakt z Holocaustem, wydaje się więc oczywiste. Nawet blurby reklamujące prozę o Zagładzie muszą być naszpikowane słownictwem emotywnym³². Szukając w tych kiczowatych, kantylenowych przedstawieniach jakiegoś punktu zaczepienia, anachronizmu, elementu, na którym można byłoby się oprzeć i odróżnić za jego pomocą kicz od nie-kiczu, natrafiamy na kategorię „ślizności”, mocno zabarwioną estetyką emfazy i egzaltacji emocjonalnej. Tak właśnie ową „ślizność” zdaje się rozumieć Marek Sołtysik, autor *Mocnych ramion pani Kicz*, powieści o związku polskiego Żyda i polskiej szlachcianki: „A właściwie dlaczego pani Kicz? – Bo zbyt ślizne, żeby mogło być prawdziwe. Sztuka jest pięknem, a ślizność jest kiczem”³³.

Kicz narcystyczny

Spośród narracji tworzących główne sfery reprezentowania Zagłady – oprócz prozy – trzeba wymienić esej, reportaż i poezję. Szczególnie esej i poezja uchodzą za przykład sztuki erudycyjnej, zachowującej umiar intelektualny i granice estetyczne, dlatego też łączenie ich z kiczem odbywa się w rzadkich przypadkach i na szczególnych zasadach. Dotyczy to także krytyki – studiów poświęconych zagadnieniom kiczu holokaustowego w poezji bądź literaturze *non-fiction* powstało w Polsce i na świecie bardzo mało. Tymczasem to właśnie tu dochodzi do głosu zjawisko najbliższe manipulacji, czyli narcyzm holokaustowy – postawa twórcza polegająca na alienacji podmiotu opowiadającego historię Zagłady, który powoli oddala się od niej, konstruuując niejako dwa odrębne pola: swoje własne i pole historii (ja i Zagłada; Zagłada i ja; ja kontra Zagłada etc.)³⁴. Napięcie utrzymywane przez ów podmiot między nim samym a opowieścią o Zagładzie może być niedu-

³¹ Na temat rozróżnienia afektu i emocji, szczególnie w odniesieniu do studiów nad Zagładą, por. Dorota Głowacka, *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016; *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014; *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015; *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015.

³² Zbiór opowiadań Marii Kocot *Popiół i różę* promują takie stwierdzenia, jak „W mrocznych czasach drugiej wojny światowej sposobem na przetrwanie stają się uczucia – silniejsze niż upodlenie, silniejsze niż śmierć” (*ibidem*, rozpisani.pl, [Łódź 2021]).

³³ Marek Sołtysik, *Mocne ramiona pani Kicz*, Warszawa: Świat Książki, 2012, s. 163.

³⁴ Przykładem naukowego „ja narcystycznego” może być narracja prowadzona przez Józefa Olejniczaka w rozdziale „Dyskurs Zagłady – przed i po... (Wittlin, Wat, Schulz)”, skoncentrowana na wybiórczej, subiektywnej i często pozbawionej oparcia w wiedzy naukowej przypadkowej rekonstrukcji badań nad Zagładą w Polsce, ograniczonej przede wszystkim do tego, jak

że i łagodne, ale może też być zupełnie przeciwne – wyraziste i widoczne. Jak pisał recenzent „Le Figaro” o powieści *Charlotte*, będącej zbeletryzowaną biografią żydowskiej malarki Charlotte Salomon, zagazowanej w Auschwitz: „Foenkinos [autor powieści] to nie Dostojewski i nie aspiruje do tej roli. On raczej muska otchłanie duszy, niż je draży, muska je melancholijnie, delikatnie”³⁵. Melancholijne „dotknięcie” Zagłady niczym dotyk anioła śmierci wydaje się jednak najniebezpieczniejsze, kojarzy się bowiem z jednej strony z przekonaniem pisarza o jakiejś misji czy posłannictwie, z drugiej – z samowolą i przyzwoleniem sobie na nadużycia, manipulowaniem historią pod wpływem własnych fantazji czy fikcji, czyli – z włączeniem Zagłady w tryby kiczu narcystycznego. Z takim kiczem będziemy mieć do czynienia w opowieściach powstałych z inspiracji biografiami Żydówek, Zuzanny Ginczanki czy Wandy Kronenberg, bohaterek reportaży „śledczych”, próbujących wypełnić luki w historii i jednocześnie opowiedzieć w szczególności o procesie ich wypełniania przez reporterów.

Michał Wójcik:

To był mój świat, mój obłęd. Ta książka to zatem zapis choroby i niech padnie wreszcie to słowo: obsesji. Moja obsesja miała też nazwisko. Wanda Kronenberg. To ona 1 sierpnia 1944 roku szła do powstania z pejcem, w obcisłym kombinezonie. Jak postać z kreskówki, jak Kobieta-Kot z przygód Batmana. Infekcja trwała dość długo. Przedzieranie się przez meldunki, raporty, donosy, relacje, odpisy, rejestry, często zwykłe świstki czy odręczne bazgroły trwało trzy lata. Przez te czas ostatnia córka słynnego warszawskiego rodu była jak wirus³⁶.

Jarosław Mikołajewski:

Przeraża mnie, że mógłbym kiedyś zobaczyć jej [Ginczanki] akt. Dla mnie jej piękno jest pięknem zamordowanego, zgwałconym. Pięknem pompejańskiej Wiosny, która zrywa kwiat, nie pokazując twarzy, i pięknem samego zerwanego kwiatu³⁷.

Jestem w miejscu, gdzie mieszkała zamordowana poetka, której śladami staram się od jakiegoś czasu chodzić. [...] A wanna? – Zmieniliśmy – mówi Wiera [...]. Jestem jak w gorączce. Czuję, że gdyby to była ta sama wanna, w której spała Zuzanna, napuściłbym ciepłej wody i poleżał. Z pozwoleniem czy bez³⁸.

ją widzi i zapamiętał autor monografii (Józef Olejniczak, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019, s. 125–139).

³⁵ David Foenkinos, *Charlotte*, tłum. Bożena Sęk, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga, 2015, [s. 4 okładki].

³⁶ Michał Wójcik, *Baronówna. Na tropie Wandy Kronenberg – najgroźniejszej polskiej agentki. Śledztwo dziennikarskie*, Kraków: Znak Litera Nova, 2018, s. 13.

³⁷ Jarosław Mikołajewski, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*, Warszawa: Dowody na Istnienie, 2019, s. 34.

³⁸ *Ibidem*, s. 99.

We wszystkich tych przypadkach na pierwszy plan wysuwa się osoba autora dzieła nawiązującego do Zagłady. Ważne staje się prześledzenie jego losów związanych ze studiowaniem historii, podróżami, rozmowami, kwerendami. Tak jakby to jego osoba musiała wchłonąć Zagładę, by uczynić ją zdarzeniem wartym uwagi. Albo też – jakby Zagłada mogła już tylko pełnić funkcję dekoracji w teatrze rozgrywającym się wokół postaci autora.

W wypadku dwu powieści poholokaustowych Andrzeja Barta, szczegółowo omówionych w ostatniej części artykułu, dominuje postmodernistyczna poetyka przedstawiania faktów, zbliżona do tego, co Linda Hutcheon nazwała historiograficzną metapowieścią³⁹. Historia jawi się tu jako płatanina niepewnych zdarzeń, fikcja zyskuje prawo do autonomii, a nad wszystkim unosi się duch parodystycznej ironii, wytrącający czytelnika z poczucia pewności, z czym w istocie ma on do czynienia. „Postmodernizm jest samoświadomą sztuką w obrębie archiwum, a to archiwum jest zarówno historyczne, jak i literackie”⁴⁰ – pisała Hutcheon. Na przykładzie Barta dobrze widać, jak kicz holokaustowy ewoluuje w kierunku czynienia z Zagłady fascynującego ekscesu, wskazanego, wybranego i przerobionego (dosłownie – niczym wcześniej używana do innego celu rzecz, mebel, ubranie) przez współczesnego autora. To właśnie ów wybór – często, co wielokrotnie tu podkreślamy – arbitralny, nietypowy, niemający wcale charakteru odślaniania czy porządkownia historii, odpowiada za wytworzenie narracji czysto afektywnej, pozorującej głębszy sens bądź zmianę historyczną. Warto w tym miejscu przypomnieć definicję afektu Briana Massumiego:

Afekt jest całym światem – widzianym z perspektywy *d y f e r e n c j a l n e g o w y ł o n i e n i a* [wyróżnienie J.L., M.T.]. Poniekąd obojętne jest, jak pojmujemy się żywioł wirtualności – jako przeszły lub przyszły, wewnętrzny lub zewnętrzny, transcendentny lub immanentny, wzniosły lub odrażający, zatomizowany lub ciągły. Może on mieć wszystkie te cechy w zależności od poszczególnych przypadków. Różne ujęcia tego, co wirtualne, istotne są jedynie o tyle, o ile pomagają w pragmatycznym zrozumieniu mechanizmów wyłonienia, o ile pozwalają uruchomić zmianę (wyindukować to, co nowe)⁴¹.

W przypadku wszystkich, budzących wątpliwości natury etycznej i estetycznej, współczesnych przedstawień Zagłady należałoby mówić nie tyle o kiczu holokaustowym, ile raczej o *afektywnym kiczu holokaustowym*, a to z uwagi na konieczność podkreślenia w tym zjawisku roli przypadkowego pobudzenia pojawiającego się wszędzie tam, gdzie opowieść zbacza z głównych torów, dochodzi do przerwania narracji historycznej, uskoku, dygresji, powstania szpary. Massumi porównuje tę zależność do gry mima, wykorzystującego nagle

³⁹ Linda Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. Janusz Margański [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac., przedm. Ryszard Nycz, Kraków: Baran i Suszczyński, 1998, s. 378–398.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 383.

⁴¹ Brian Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 133.

ruchy do zakomunikowania widzom nieoczywistych afektów, które biorą ich w posiadanie⁴². Szarpnięcia i zerwania widać najlepiej w prozie pozagładowej Barta, wszędzie tam, gdzie jego zamaskowane narracyjne ja zaczyna górować nad światem Zagłady, nawet jeśli czyni to w sposób nużący⁴³.

Doskonałą ilustracją nadobecności narratora w *Fabryce muchołapek* może być jej zakończenie, spisane w sylwestra, 31 grudnia 2007 r., z wszystkimi ornamentami i szczegółami, pozbawionymi najmniejszego znaczenia zarówno dla odtwarzania dziejów Litzmannstadt Ghetto, jak i dla – zmęczonego gadaniną narratora – odbiorcy:

Czuję się świetnie, czas zapomnieć o zwidach, a przede wszystkim postawić ostatnią kropkę. Irytuje tylko pióro z zielonego szylkretu, ze złotym napisem „Pramen & Sohn” na wieczku. Patrzę na nie, raz nawet próbowałem napisać nim słowo, a przecież nie jest moje. Ani kupiłem, ani dostałem to pióro, którego na świecie jest tylko kilka egzemplarzy. Jak się doczytałem, miało być pierwszym czeskim wiecznym piórem, a pan Pramen chciał ze swej firmy uczynić potęgę dorównującą Koh-i-norowi. Nie udało się, bo wcześniej wyjechał z synem do Teresina. Co jego pióro robi w moim domu, aż boję się pomyśleć⁴⁴.

Z przytoczonego fragmentu wyłania się postać człowieka czującego potrzebę, by traktować Zagładę jako pretekst do autoprezentacji. Ów pretekst jednak dość często zamienia się w spekulację (łac. *speculatio*), opartą na przeglądaniu się w historii ludobójczej niczym w lustrze (łac. *speculum*). Spekulowanie na temat Zagłady, a szczególnie na temat roli, jaką odegrał w historii getta łódzkiego Rumkowski, zwłaszcza w okresie wzmożonego napływu do Łodzi ludności z Europy Zachodniej (Austrii i Niemiec), staje się dla Barta okazją do narcystycznej zonglerki, do cudownego rozmnożenia luster i uczynienia z nich najważniejszego, narcystycznego tematu prozy.

Od tematu lustra *Fabryka muchołapek* się zaczyna. Niczym w lustrze przegląda się na okładce książki Andrzej Bart, choć jest to nie lustro, lecz efekt złożenia dwóch zdjęć do góry nogami, dzięki czemu świat na fotografii jawi się jako podwojony, w swojej zaprzeczonej wersji zwielokrotniający wizerunek pisarza. To może mało istotne na tle pozostałych obserwacji spostrzeżenie o zwielokrotnieniu wizerunku Barta staje się w tym wypadku jednak kluczowe, albowiem tłem zdjęcia jest współczesna Łódź, częściowo obecna także w powieści, ta sama, po której narrator przechadza się wraz ze zjawami z getta. Ani jednak współczesna Łódź z jej różnymi problemami społecznymi, współczesną kulturą, stosunkiem do przeszłości czy pamięcią o żydowskiej części miasta, ani problemy społeczne żydowskiej części Łodzi, opisane w dziennikach przez Dawida Sie-

⁴² *Ibidem*, s. 130.

⁴³ Marta Tomczok, *Style odbioru polskiej powieści o Zagładzie. Wokół „Tworek” Marka Bieńczyka i „Fabryki muchołapek” Andrzeja Barta*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 4, s. 255–268.

⁴⁴ Andrzej Bart, *Fabryka muchołapek*, Warszawa: W.A.B., 2008, s. 265.

rakowiaka, nie stają się dla Barta kwestiami ważnymi. Jego proza wprowadza uwidacznia pęknięcia i rozłamy wśród społeczności getta, tak jak filmy dokumentalne według scenariusza tego samego autora (m.in. *Radegast*) zaznaczają przestrzenie współczesnej łódzkiej biedy czy ubóstwa. Te punktowe muśnięcia narracji to jednak zdecydowanie za mało i na metafikcję historyczną, i na literaturę chcącą na nowo pokazać przeszłość. Główny bohater *Fabryki muchołapek*, Rumkowski, to właściwie człowiek niemy. Bart nie pozwala mu przemówić, zamyka swojego bohatera wraz z innymi problemami gettowej społeczności w szklanej bańce, skąd już nic nie przenika na zewnątrz, ponieważ w środku tej bańki, niczym w szklanych muchołapkach produkowanych w fabryce w Litzmannstadt Ghetto, duszą się od trucizny owady. Patrzący na ten teatr śmierci pisarz nie jest jednak zdolny się nim przejąć, podobnie jak nie jest gotów porządniej i wnikliwiej studiować archiwa gettowe i historię, gdyż sam w sobie pozostaje wydrażony, pusty i pozbawiony – jak pisze o tym w zakończeniu – własnego pióra. „W dzienniku [współczesnego narratora – J.L., M.T.] jest więc nieznośna pospolitość. Piszę o jakimś liście, zajmuję się lekturami, a nawet słowem się nie zająknę o podskórnym nurcie życia”⁴⁵.

Z *Fabryki muchołapek*, czyli z getta łódzkiego, Bart w *Dybuku mniemanym* przenosi czytelnika do getta warszawskiego. Sytuacja narracyjna jest tu pozornie prostsza: to już nie wyplatanie ze słów quasi-świata quasi-sądu nad quasi-Rumkowskim, lecz archetypiczny model „opowiadania historii”, od której zaczyna się wszelka literatura⁴⁶. Oto w drzwiach mieszkania pisarza Andrzeja Barta zjawia się niejaki Daniel Czarewicz, syn króla międzywojennego kina i wnuk atlety, z propozycją opowiedzenia pisarzowi swojej historii. Właściwa opowieść jeszcze się nie rozpoczęła, to tylko gra wstępna. Bart zestawia swojego Daniela z Izoldą R., która przychodzi do Hanny Krall z prośbą o spisanie jej holokaustowych losów i zrobienia z tego „powieści dla Hollywoodu” (*Król kier znów na wylocie*⁴⁷). To symptomatyczny zabieg: Bart lubi ujawniać erudycyjne tropy, wskazywać aluzje literackie, odniesienia kulturowe, powiązania personalne, anegdoty i niedyskrety biograficzne. Dbą, żeby nic z tych rzeczy nie uszło uwagi czytelnika. Stąd częste wtrącenia o charakterze króciutkich notek encyklopedycznych, wplecionych niby mimochodem, ale przecież celowo w dialogi. Wskażmy jeden tylko przykład (a jest ich wiele): Bart informuje nas kilka razy, że Stanisław Weingarten to najbliższy przyjaciel Brunona Schulza; najwyraźniej raz nie wystarczy. Nie chodzi tu, jak sądzimy, o brak zaufania do wiedzy ogól-

⁴⁵ *Ibidem*, s. 36.

⁴⁶ U zarania epiki wykształciła się figura opowiadacza/śpiewaka: w Babilonii – Gilgamesz, w Chinach – Szy-cing, w Indiach – Mahabharata i Ramajana, w Persji – Szahname. Z pieśni aojdów i rapsodów, wśród których był legendarny Homer, wyrosły *Iliada* i *Odyseja*.

⁴⁷ Hanna Krall, *Król kier znów na wylocie*, Warszawa: Świat Książki, 2006. Ciekawe, że *Dybuk mniemany* jest niemal trzy razy dłuższy niż powieść Krall. Jak widać, Andrzej Bart nie chciał tak szybko rozstać się ze swoim opowiadaczem.

nej czytelnika. Bart pisze przecież dla ludzi inteligentnych i bywałych w świecie. Chodzi raczej o satysfakcję, jaką daje pisarzowi odsłanianie własnej erudycji.

Daniel Czarewicz jest opowiadaczem idealnym. Przede wszystkim ma bardzo dużo do przekazania, a jego przeżyciami można by obdzielić sporą gromadkę ludzi. Poza tym jest człowiekiem uroczym, fascynującym, olśniewającym, zjednującym sobie natychmiast wielbicieli. Jest mistrzem opowieści. Rozbudowuje dygresje, ale nigdy nie traci z oczu tematu głównego i narracyjnego szlaku, którym konsekwentnie podąża. Genialnie buduje dramaturgię, wirtuozersko posługuje się najróżniejszymi figurami retorycznymi, takimi jak retardacja, amplifikacja, litota, aposjopeza. Można podejrzewać, że jest bardziej przejęty samą czynnością opowiadania niż tym, o czym opowiada. Pyszne anegdoty z życia polsko-żydowskiego *milieu* przedwojennego świata filmu, kabaretu, estrad, mają podobną temperaturę co mrozące krew w żyłach historii gettowe. Chodzi właśnie o żywioł narracyjny, o upojenie opowiadacza mistrzostwem własnego opowiadania. Daniel jest narracyjnym żonglerem balansującym na linie. Przykuwa uwagę słuchacza, wzbudzając w nim podziw, empatię, a także irracjonalny lęk o tego, który opowiada. Lęk irracjonalny, ponieważ wszystko jest pod kontrolą, a pod balansującym na narracyjnej linie opowiadaczem wisi siatka bezpieczeństwa. Nic złego mu się stać nie może. Jest jak bohaterowie eposów homeryckich – wychodzi cało z każdego nieszczęścia, śmierć się go nie ima⁴⁸. Ostatnie zdania powieści otwierają perspektywę nieśmiertelności narratora eposu. Daniel, stary i śmiertelnie chory, przecież nie umiera.

Narracja w *Dybuku mniemanym* ma strukturę szkatułkową. Rozgrywa się też w dwóch planach czasowych. Pisarz Andrzej Bart wprowadza do swojej powieści pisarza Andrzeja Barta (łatwo powieściowego Barta utożsamiać z realnym Bartem, ponieważ autor często na tę tożsamość wskazuje). Powieściowy narrator-pisarz Bart opowiada nam o sobie i swoim świecie oraz o tym, jak słucha opowieści Daniela wraz z żoną i dopuszczonymi do tego misterium narracyjnego znajomymi. To jest plan współczesny, niemal tu i teraz czytelnika. Ale narrator-pisarz Bart opowiada przede wszystkim o Danielu Czarewiczu, który opowiada nam o sobie, skupiając się na swoich losach holokaustowych. To jest plan historyczny. Czas Polski rządzonej przez Prawo i Sprawiedliwość przeplata się z czasem przedwojennej Polski Hanki Ordonówny i Jadwigi Smosarskiej, oraz okupacyjnej Warszawy „Bora” Komorowskiego i Adama Czerniakowa (wszystkie te postacie są wspomniane na kartach książki).

Daniel nie wydaje nam się jednak Achillesem Holokaustu. Jest bardziej podobny do Jacka Eisnera – autora autobiograficznej książki *Przeżyłem!*, człowieka

⁴⁸ Czasem można odnieść wrażenie, że Czarewicza, tak jak Achillesa, prowadzi Pallas Atena: „Pewno by takiej robocie bitewnej nikt nie przyganił, / gdyby tam przybył nie ranny i ostrzem nie tknięty spiżowym, / idąc przez pole bitewne, a wiodła go Pallas Atena, / dzierżąc za rękę i chroniąc od ciosów zewsząd grożących” (Homer, *Illiada*, tłum. Kazimiera Jeżewska, Warszawa Prószyński i S-ka, 2005, Pieśń IV, wersy 539–542).

o przebogatej biografii i tak jak Daniel mającego bardzo dużo do opowiedzenia⁴⁹. Urodził się on w Warszawie w 1926 r. jako Jacek Zlatka, zmarł w 2003 r. w Nowym Jorku. Przeszedł przez getto warszawskie, obozy na Majdanku, w Budzynie i Flossenbürgu. W 1949 r. wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie zajął się biznesem tekstylnym, co przyniosło mu krocie⁵⁰. Już jako człowiek bogaty poświęcił się bez reszty działalności na rzecz pielęgnowania pamięci o Zagładzie. Między Eisnerem i Czarewiczem istnieje jednak zasadnicza różnica. Eisner spełnia wszystkie kryteria paktu autobiograficznego Lejeune'a⁵¹: tożsamość autora, narratora oraz głównego bohatera tekstu, natomiast Czarewicz... no właśnie, kim jest: wytworem wyobraźni pisarza Andrzeja Barta, kompilacją prawdziwych postaci, a może *port parole* Jehudy Widawskiego, chłopaka z Łodzi, który jako stuletni starzec został zaszczerpiony w Izraelu przeciwko covidowi i o którym dowiadujemy się na ostatniej stronie powieści?

Książka Eisnera⁵² oraz sama postać jej autora pozwala, jak sądzimy, lepiej zrozumieć kreację opowiadacza w *Dybuku mniemanym*. Daniel, kiedy zjawiał w mieszkaniu Barta, niemal natychmiast oznajmia: „Opowiem swoją historię, a pan zrobi z nią, co uważa”⁵³. Na pierwszej stronie swojej powieści autobiograficznej Eisner deklaruje: „Opowiem wam pewną historię. Nie jest to [...] kompletna historia getta warszawskiego, komór gazowych, eksterminacji ponad miliona dzieci, dzieci żydowskich. [...] Opowiem wam moją historię. [...] Będzie to również historia moich przyjaciół i mojej rodziny. [...] Od początku do końca jest prawdziwa”⁵⁴.

Eisnera jako beletrysty Holocaustu nie dręczą demony „niewyraźności”, nieobecności sensu, aporii, pustki, traumy, nie trapi go lęk przed naruszeniem granic stosowności dyskursu literackiego, nie przejmuje się przeświadczeniem o funda-

⁴⁹ Jack Eisner, *Przeżyłem!*, tłum. Barbara Durbajło, Warszawa: KAW, 1988 (wyd. oryginalne: *The Survivor*, New York: Morrow, 1980). W Polsce ukazała się jeszcze jedna książka tego autora: dwujęzyczne wydanie opowiadań *Holocaust. Opowiadania / Unusual Short Stories*, tłum. Małgorzata Bartok i Ewa Raczyńska, Warszawa: Espiol Film Video LTD, 1993. Na temat Eisnera zob. Dariusz Libionka, Laurence Weinbaum, *Bohaterowie, opisywacze, hochsztaplerzy. Wokół Żydowskiego Związku Wojskowego*, Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2011, s. 194–203 i in.

⁵⁰ „Jestem bogaty. Mam mieszkanie na 5 Avenue w Nowym Jorku i posiadłość w Connecticut. Mam jacht na Lazurowym Wybrzeżu i czasami jeżdżę limuzyną z kierowcą. Wiem, że wyglądam na człowieka mocnego. Mam nadzieję, że taki właśnie jestem” – pisał Eisner w *Przeżyłem!* (s. 8).

⁵¹ Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, tłum. Wincenty Grajewski i in., Kraków: Universitas, 2001.

⁵² O fenomenie *Przeżyłem!* Jacka Eisnera w kontekście kiczu holokaustowego zob. artykuł Jacka Leociaka *Mówić czy milczeć? O (nie)wyrażalności doświadczenia Holocaustu i (nie)możności jego zapisu* [w:] *Literatura i wiedza* (red. Włodzimierz Bolecki, Elżbieta Dąbrowska, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2006, s. 371–386).

⁵³ Andrzej Bart, *Dybuk mniemany*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021, s. 10.

⁵⁴ Eisner, *Przeżyłem!...*, s. 7.

mentalnym kryzysie reprezentacji. Przede wszystkim nie dokonuje arbitralnych wyborów w stosunku do historii Zagłady, nie wyjmuje z niej dowolnych fragmentów, ale opowiada ją „po swojemu”, do czego jako świadek ma pełne prawo. Jego zbeletryzowana autobiografia łączy „okropieństwo obozów zagłady”, „ludobójstwo wprawiające w osłupienie” (to określenia samego Eisnera) z wartko prowadzoną narracją, która od pierwszej do ostatniej strony trzyma czytelnika w napięciu. *Przeżyłem!* to opowieść skrojona według reguł sensacyjno-romansowych form narracyjnych, utrzymana w poetyce powieści przygodowej, łotrzykowskiej, osuwająca się nieraz w rejony kiczu i szmiry. Czytając Eisnera, nabiera się po pewnym czasie nieodpartego wrażenia, że Holocaust staje się tłem dla ukazania licznych wspaniałych czynów i przewag bohatera autobiograficznego romansu, dla jego niesłychanego męstwa i niezwyklej szlachetności. Wydaje się, że jednostkowy los Jacka kondensuje w sobie całą wielowątkową historię Żydów w czasie Zagłady (od głodu, tyfusu, cierpienia, apatii i umierania, przez opór duchowy, szmugiel, konspirację, walkę zbrojną w powstaniu w szeregach ŻZW, gehennę obozów i kolejne ucieczki, aż po radość wyzwolenia). Składa się to na historię utkaną z fragmentów realnych przeżyć, ale w całości raczej wirtualną.

W opowieści Daniela również można odczuć podobny przymus, ale też podobną przyjemność opowiadania jak u Eisnera. Wątki martyrologiczno-bohater-skie przeplatają się z sensacyjno-romansowymi. O getcie warszawskim Daniel opowiada nam niemal wszystko, co składa się na historię dzielnicy zamkniętej. Ów nadmiar przeżyć i doświadczeń, ogromnych jak na losy jednego młodego chłopaka, stanowi zestaw wiedzy o getcie, jakim może się posługiwać polski inteligent zainteresowany Holocaustem, mający za sobą lektury niektórych gettowych świadectw i książek historycznych, a także albumów ze zdjęciami dokumentalnymi. Bart tę wiedzę ogólną, rozpisaną na poszczególne epizody opowieści Daniela, świadka syntetycznego i hiperkompetentnego, przekazuje czytelnikom. Razem z Danielem wędrujemy po getcie, widzimy zatłoczone ulice pełne głodujących i handlujących ludzi z opaskami, leżące na chodnikach martwe ciała, słyszymy żebraków grających na skrzypcach, spotykamy rykszarzy, policjantów żydowskich i szmuglerów, poznajemy eksterytorialny gmach sądów na Lesznie, przez który można było wejść i wyjść z getta. Daniel wyrabia sobie fałszywe papiery, bierze fikcyjny ślub z córką rabina, swoją przedwojenną pierwszą miłością, by móc wyprowadzić ją za mury, w czym pomaga mu rulon złotych dolarów ofiarowany przez teścia. Na ulicy Białej, stanowiącej jedyną drogę z sądów na aryjską stronę i dlatego pełnej szmalcowników, ratuje kobietę, nagabywaną przez jednego z nich, tłukąc go przy tym solidnie. Słowem czytelnik dowiaduje się o getcie tego, co już w mniejszym bądź większym stopniu wie lub o czym słyszał. Ale Daniel prowadzi swoich słuchaczy także w rejony zastrzeżone dla garstki wtajemniczonych. Do siedziby Judenratu, do komendy policji żydowskiej, do biura „Trzynastki” i jej szefa Gancwajcha, ten bowiem bierze go w opiekę i czyni korepetytorem swego syna. Na czwartkowych obiadach u tego emblematycznego kolaboranta przewija się tłum postaci, znanych

z książek o getcie, z Januszem Korczakiem, zabiegającym o pieniądze dla Domu Sierot, na czele. Już po stronie aryjskiej obserwujemy niebezpieczną grę, jaką kilkunastoletni Daniel prowadzi z oficerem Gestapo, pozorując chęć współpracy i tym sposobem ratując swoją skórę. Podszywając się pod człowieka zbrojnego podziemia, załatwia kryjówkę dla świeżo poślubionej małżonki i teściowej u ponętnej żony polskiego oficera siedzącego w oflagu i ma z nią płomienny, namiętny romans.

Andrzej Bart jest niewątpliwie zafascynowany Danielem, czyli tak naprawdę samym sobą. Zaryzykujemy hipotezę, że mamy tu do czynienia z czymś, co można nazwać narracją wsobną. Andrzej Bart rozdwa się na figury współtworzące świat przedstawiony: pisarza Barta opowiadającego o Danielu opowiadającym pisarzowi Bartowi o getcie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w tym spektaklu narracyjnym Bart mówi do Barta o... Barcie. Plany współczesny i historyczny, świat tam i wtedy oraz tu i teraz składają się z tego, co Bart przeżył, w czym uczestniczył, kogo zna, a także co wie, czego się nauczył, do czego się w źródłach i opracowaniach dogrzebał, co odkrył, co przyswoił. W opowieści Daniela i Barta opowiadającego o opowieści Daniela przewija się mnóstwo ludzi. Po sporządzeniu indeksu postaci, którego dotkliwie brakuje w tej książce, naliczyliśmy 198 osób (wyłącznie postaci historycznych, żyjących i nieżyjących). Od św. Augustyna po Woody Allena, od Fidiasza po Boba Fosse'a, od barona Münchhausena po Karola Marksa i Czesława Miłosza, wreszcie: od Safony, Szekspira, Stalina, papieża Pawła VI, aż do Andrzeja Wajdy i przyjaciela Barta – Marka Rudnickiego. Przypomina to gigantyczny układ słoneczny, w którym rój ludzi-planet krąży wokół gwiazdy centralnej – narratora narratorów.

Roland Barthes pisał w 1967 r. o śmierci autora⁵⁵. Obecnie mówi się o śmierci narratora, zanikającego, odchodzącego; z jednej strony – reprezentującego wiedzę potoczną, praktyczną, zdroworoządkową, z drugiej – niemającego sprostać nowoczesnym kryteriom wiedzy specjalistycznej, uwikłanego w sprzeczności wynikające z przekazywania wiedzy a zarazem doświadczenia, w aporię własnej konieczności, a zarazem niemożliwości⁵⁶. U Barta narrator Daniel ma Janusowe oblicze: jest i „potoczny”, i „naukowy”, subiektywny, ograniczony horyzontem własnego doświadczenia, a przecież ewidentnie dysponuje nadmiarem wiedzy, niemal wszechwiedzący. Ma wiedzę specjalistyczną, profesjonalną, wyraźnie nabytą *post factum*, której nie sposób pomieścić w głowie jednego kilkunastoletniego chłopca (a wszak o swoich młodzieńczych przygodach opowiada stary Daniel). Czarewicz staje się kimś w rodzaju Jedermann'a getta warszawskiego, w czym jest podobny do Jacka Eisnera.

⁵⁵ Roland Barthes, *Śmierć autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

⁵⁶ Odwołujemy się tu do artykułu Pawła Tomczoka *Narrator* [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Foraj, Aleksander Nawarecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018, s. 339–342.

Podczas gdy nowoczesny narrator, autoironiczny i niepewny, kwestionujący własne kompetencje i możliwość istnienia, eksponuje niewiedzę i podważa swoją wiarygodność, Daniel Barta nie musi się uwiarygodniać, jest wiarygodny *ex definicione*. Jest narratorem zarówno możliwym, jak i koniecznym, podkreśla swoją narracyjną onnipotencję i wiedzę (niemal) nieograniczoną, przekraczającą horyzont prawdopodobieństwa własnego jednostkowego doświadczenia. Pewny siebie i swoich kompetencji, po mistrzowsku dozuje tę wiedzę, rozpala ciekawość słuchaczy.

Andrzej Bart przekonuje nas nie po raz pierwszy, że o getcie można już tylko snuć opowieści, nasycać je wiedzą fachową, szczegółową (obsesyjne wręcz podawanie numerów policyjnych posesji), konstruować z nich gettowy świat „jak żywy”. Oczywiście getto dostępne jest nam tylko poprzez słowa, ale czy to wszystko musi być aż tak świetnie skomponowane, tak wirtuozersko wykonane, tak wciągające i frapujące w lekturze? Żeby choć drobna rysa, jakiś zgrzyt, jakiś błąd, jakaś niewystarczalność, daremność, niedoskonałość tej doskonałej opowieści... W całej książce odczuwa się narracyjne napięcie i dążenie do perfekcji, imperatyw, by opowiadać atrakcyjnie, zajmująco, żeby czytelnik – broń Boże – się nie znudził.

Ale są w *Dybuku mniemanym* trzy strony prozy przejmującej, autentycznie szczerzej i autentycznie osobistej. Bez zasłon, bez kokieterii, bez irytujących często autokreacji. To fragment o śmierci córki Magdy, rozrywający misternie tkaną sieć zaplatających się i rozplatających narracji. I chociaż Bart cytuje konsolacyjny list Daniela, to przecież zostaje ze swoim bólem sam. „Piekło we mnie, o którym nie umiem napisać”⁵⁷. Bart słaby, nieporadny, przegrywający, wycofany. Szkoda, że tylko na trzech stronach.

Jest taka scena w powieści Barta, która nadaje się na epilog tej części wprowadzenia. Wokół chorego Daniela gromadzą się słuchacze jego opowieści, ale sami też opowiadają. Jednym z nich jest Rafał Wróblewski, operator, reżyser, scenarzysta. Daniel „[o]d dawna zachwycił się wyobraźnią językową Rafała, a słysząc jego zdanie o słabym filmie, acz z artystycznym zadaniem: «To wsadza nie kija w dupę mrówki», potrafił unieść się z fotela i zakasłać”⁵⁸.

Wnioski

Afekt jako termin stosowany dotąd przede wszystkim w odniesieniu do nowoczesności i kultury wysokiej może być także pojęciem opisującym współczesną kulturę pozagładową, sięgającą po najróżniejsze techniki oddziaływania na społeczeństwo, uwikłane w problematykę ideologii i władzy. Ich celem jest zwiększenie uwagi u odbiorców i wytworzenie w nich niejasnego poczucia intensywności bądź nadmiaru – emocji, wrażeń, percepcji obrazów. Nadmiar ów może stanowić reakcję obronną na cudze cierpienie, może też niestety oznaczać emo-

⁵⁷ Bart, *Dybuk mniemany...*, s. 141.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 223.

cjonalną pustkę u jednostki, która czytając przeładowany treściami kolejny romans holokaustowy, tak naprawdę nie przeżywa niczego więcej poza silnym pobudzeniem i intensywnością, przejawiającą się głównie w reakcjach ciała, takich jak przyspieszony puls, bijące szybciej serce, gorejące policzki czy zimne dłoń. Splot tych intensywności, który mogliśmy obserwować w powieściach Andrzeja Barta, nie prowadzi już wszakże ani do transmitowania nowej wiedzy na temat Zagłady, ani do wytwarzania jej przyszłościowych scenariuszy, za sprawą których kolejne pokolenia będą rozpamiętywać losy europejskich Żydów z pierwszej połowy XX w. Ów splot, wolno przypuszczać, ma oddziaływać na współczesnego widza i czytelnika dokładnie tak samo, jak wszystkie współczesne seriale odcinkowe z Netflixa, np. nagrany dla telewizji niemieckich serial *Babylon Berlin*, emitowany od 2017 r. Rozgrywająca się w dusznych klubach nocnych stolicy lat dwudziestych ubiegłego wieku akcja dotyczy przede wszystkim radykalizującego się społeczeństwa. Jej nieodłącznym elementem jest kabaret – występy śpiewaczek przebranych za mężczyzn, prostytutka, narkotyki. Śpiewaną przez jedną z dziewczyn, przebraną za chłopca, piosenkę ze słowami „Zu Asche, zu Staub / Dem Licht geraubt / Doch noch nicht jetzt / Wunder warten bis zuletzt”⁵⁹ można potraktować jako myśl przewodnią towarzyszącą wielu współczesnym przykładom kiczu holokaustowego. Dominuje w nich kultura klubów, zwana clubbingiem, cechująca się zmysłowością, intensywnością, bogactwem oraz bezznaczeniowością – mocne wrażenia nocy mają zapewnić klientom takich miejsc nie tylko rozrywkę, ale wręcz zerwanie kontaktu z rzeczywistością. Rozumiana w tym kontekście Zagłada służy przedstawianiu kulturowej dekadencji, perwersji i zepsucia, a nawet więcej – współkształtuje je, podobnie jak współkształtowały afektywne podejście do historii szesnasto- i siedemnastowieczne powieści historyczne. Porównanie kiczu holokaustowego z literaturą w rodzaju *Jeruzalem wyzwolonej* Torquatta Tassa ma uzmysłwić jedną prostą regułę – głównym celem kiczu nie jest przedstawienie, lecz otumanienie i zaczadzenie afektami bądź emocjami, nawet jeśli przy okazji mówi się o faktach, i to wcale biegle.

W 2019 r. niemiecki dziennikarz Takis Würger opublikował powieść *Stella*, poświęconą żydowskiej szmalcowniczce, która w czasie wojny wydała około 6 tys. Żydów. Dyskusja, jaka rozgorzała wokół tej książki, ujawniła wciąż aktualne wątpliwości natury etycznej, zgłaszane przez krytykę – wątpliwości budził zarówno wybrany przez autora gatunek romansu, jak i opowiedziany fragment historii. Mimo że *Stella* Kübler istniała naprawdę i w czasie wojny była piosenkarką, a także bywalczynią klubów takich jak ten z serialu *Babylon Berlin*, czytelników zaniepokoiło jej afektywne przedstawienie, oparte na labilności emocjonalnej śpiewaczki i jej skłonności do zmiany ról oraz przebrań – *Stella* nie była po prostu tą, za którą się podawała. Zarzucając Würgerowi kicz holokaustowy, krytycy wytknęli jego powieści frywolność, niemoralność, przedsta-

⁵⁹ „W popiół, w proch / Pozbawiony światła / Ale jeszcze nie teraz / Cuda czekają do końca” [tłum. własne].

wianie Żydów jako niemieckich współpracowników i nieetyczne podejście do materiału historycznego. Podobnie stało się z wystawionym kilka lat wcześniej w Neuköllner Oper Berlin musicalem opartym na pamiętnikach przyjaciela Stelli. „«W Berlinie w 1942 roku zamordowano ludność żydowską, a jednocześnie Niemcy chodzili do tajnych klubów jazzowych i tańczyli na stołach. Obie te rzeczy są prawdziwe» – wyjaśniał Würger Leorze Fridman, autorce szkicu poświęconego *Stelli*. – Oto, co stara się [pisarz] poruszyć w swojej książce: dwie brutalne rzeczywistości przeciwko sobie – rzeczywistość towarzyskości i romansu jednocześnie z terrorem. Złożoność – i być może lekcja – książki pojawia się w dysocjacyjnych cechach narracji, która próbuje dotknąć ich obu”⁶⁰.

Afektywne przedstawienia przeszłości nie są niczym wyjątkowym. Wyjątkowe i wymagające uważnych studiów wydaje się natomiast uczynienie ich tematem – i to wyjątkowo intensywnie i często podejmowanym – Zagłady. Afektywny kicz holokaustowy w odróżnieniu od wszystkich innych typów manipulowania jej upamiętnianiem ma bowiem wpływ na tworzenie narracji nieoczywistych, co do których niezupełnie wiadomo, jak powinno się formułować ich ocenę i czy należy w ogóle je oceniać. Materiału do studiów nad tak rozumianym kiczem nie brakuje zarówno w historii literatury polskiej, jak i zagranicznej. Na zakończenie warto sięgnąć po słabo znany przykład poezji Joanny Bielobradek i jej zbiór wierszy *Bracia Żydzi*, wydany w Londynie w 1981 r. Jest to zbiór pełen bardzo silnych emocji i często skrajnych afektów. Autorka, urodzona w 1943 r. przy ul. Granicznej w Warszawie, w polskiej rodzinie, tak bardzo zżyła się z żydowskimi losami, że postanowiła napisać (a może raczej wykrzyczeć) te losy za pomocą mowy wiązanej. Oto fragment wiersza *Żydzi*:

Ja, Polka
patrzę na twarze moich braci
Hej, Polacy nie dotykajcie
tej ziemi
Stańcie.
Tu ciągle nanosi wiatr
a nawet zgrzyt tramwaju
Głosy nie znane teraz Polsce
Polacy, zostawcie te miasteczka
Żydom.
Sza!
Żydzi żyją
Kto mówi, że umarli
przeczy memu życiu.
Umarli Żydzi żyją⁶¹.

⁶⁰ Leora Fridman, *Writing at the Edges of Holocaust Kitsch*, <https://lithub.com/writing-at-the-edges-of-holocaust-kitsch/> (dostęp 4 XI 2021 r.).

⁶¹ Joanna Bielobradek, *Bracia Żydzi*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1981, s. 9–10.

Prawdopodobnie to uczuciowe „wyznanie” nie wzbudziłoby wątpliwości, gdyby nie autokomentarz poetki, wysłany listem do Natana Grossa z Chicago w 1982 r., w nawiązaniu do stanu wojennego: „Wszystko się dziś niesłychanie dziwnie wiąże, łączy i przykład męczeństwa Żydów może nam pomóc w przetrwaniu, tak że historia nasza wspólna trwa jeszcze, choć dla zwyczajnych oczu niewidoczna. A jednak Żydzi są, Żydzi przetrwali, przetrwamy może i my”⁶². Czy i te afekty, niejasno łączące osobę autorki z Zagładą, choć przecież na innych warunkach niż opisywane do tej pory przypadki, można i należy nazywać kiczem? Jak wspomnieliśmy na początku artykułu, jest to pojęcie wymagające precyzyjnych i systematycznych studiów, narzucenia sobie odpowiedniej dyscypliny, przyjęcia podziałów, wyznaczenia granic, ustanowienia kryteriów. Nie sposób jednak prowadzić takich studiów bez uwzględniania rezonansu kiczu na odbiorcę i zarówno obserwowania jego reakcji, jak i analizowania procesu ich wywoływania przez autora. Nieodzowne wydaje się więc rozpatrywanie kiczu holokaustowego poza etyką i estetyką, jako narzędzia wpływu i oddziaływania społecznego.

BIBLIOGRAFIA

- Anglada Maria Ángels, *Skrzypce z Auschwitz*, tłum. Anna Sawicka, Warszawa: Muza, 2010.
- Baranowska Małgorzata, *Robak z cukru*, „Teksty” 1979, nr 3 (45).
- Bart Andrzej, *Dybuk mniemany*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- Bart Andrzej, *Fabryka muchołapek*, Warszawa: W.A.B., 2008.
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.
- Bielobradek Joanna, *Bracia Żydzi*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1981.
- Buryła Sławomir, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków: Universitas, 2016, s. 87.
- Cambron Kristy, *Motyl i skrzypce*, tłum. Marcin Sieduszewski, Kraków: Znak, 2020.
- Cambron Kristy, *Wróbel w getcie*, tłum. Aleksandra Gietka-Ostrowska, Kraków: Znak, 2021.
- Chełkowska-Zacharewicz Maria, *Zagadka emocji muzycznych. Czym są, jak powstają i czy są podatne na zmiany?*, Katowice: Uniwersytet UŚ, 2021.
- Czaja Dariusz, *Czarna ściana. Pytania do „Pasażerki”* [w:] idem, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Kraków: Wydawnictwo Pasaże, 2018.
- Czaja Dariusz, *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014.
- Draguła Andrzej, *Kicz nasz powszedni*, „Więź” 2012, nr 4 (642).
- Eisner Jack, *Holocaust. Opowiadania / Unusual Short Stories*, tłum. Małgorzata Bartok i Ewa Raczyńska, Warszawa: Espiol Film Video LTD, 1993.
- Eisner Jack, *Przeżyłem!*, tłum. Barbara Durbajło, Warszawa: KAW, 1988 [wyd. oryginalne: *The Survivor*, New York: Morrow, 1980].
- Foenkinos David, *Charlotte*, tłum. Bożena Sęk, Katowice: Wydawnictwo Sonia Draga, 2015.

⁶² Nathan Gross, *Poeci i Szoe. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec: Offmax, 1993, s. 112.

- Fridman Leora, *Writing at the Edges of Holocaust Kitsch*, <https://lithub.com/writing-at-the-edges-of-holocaust-kitsch/>.
- Głowacka Dorota, *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016.
- Głowiński Michał, *Kicz* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.
- Gross Natan, *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec: Offmax, 1993.
- Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnar-ska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015.
- Homer, *Iliada*, tłum. Kazimiera Jeżewska, Warszawa Prószyński i S-ka, 2005.
- Hutcheon Linda, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. Janusz Margański [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac., przedm. Ryszard Nycz, Kraków: Baran i Suszczyński, 1998.
- Kertész Imre, *Do kogo należy Auschwitz?* [w:] *idem, Język na wygnaniu*, tłum. Elżbieta Sobolewska, Warszawa: W.A.B., 2004.
- Kliche Dieter, *Kitsch* [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*, t. 3: *Harmonie – Material*, red. Karlheinz Barck i in., Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010.
- Kocot Maria, *Popiół i róża*, [Łódź:] rozpisani.pl, 2021.
- Kończ Bogusław, *Kicz* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Wrocław: Wydawnictwo UWr, 2006.
- Krall Hanna, *Król kier znów na wylocie*, Warszawa: Świat Książki, 2006.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015.
- [LaCapra Dominick], *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, Interviewer: Amos Goldberg, „Shoah Resource Center” (Yad Vashem) 1998, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203870.pdf.
- LaCapra Dominick, *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca–London: Cornell University Press, 1996 [wyd. 1 1994].
- LaCapra Dominick, *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy* [w:] *idem, Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Kraków: Universitas, 2009.
- LaCapra Dominick, *Wobec wydarzeń granicznych: sytuowanie Agambena* [w:] *idem, Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Kraków: Universitas, 2009.
- LaCapra Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, tłum. Wincenty Grajewski i in., Kraków: Universitas, 2001.
- Leociak Jacek, *Mówić czy milczeć? O (nie)wyrażalności doświadczenia Holocaustu i (nie)możliwości jego zapisu* [w:] *Literatura i wiedza*, red. Włodzimierz Bolecki, Elżbieta Dąbrowska, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2006.
- Massumi Brian, *Autonomia afektu*, tłum. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Mikołajewski Jarosław, *Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki*, Warszawa: Dowody na Istnienie, 2019.
- Mozart Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, przedruk z oryginału wydania trzeciego, Augsburg 1789, z przedmową Dawida Ojstracha oraz objaśnieniami i komentarzami Hansa Rudolfa Junga, Poznań: Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, 2007.

- Olejniczak Józef, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.
- Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014.
- Piątkowski Krzysztof, *Kicz jako problem antropologiczny* [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. Wojciech J. Burszta, Elżbieta A. Sekuła, Warszawa: Wydawnictwo SWPS „Academica”, 2008.
- Saltzman Lisa, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, tłum. Katarzyna Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.
- Sołtysik Marek, *Mocne ramiona pani Kicz*, Warszawa: Świat Książki, 2012.
- Tomczok Marta, *Style odbioru polskiej powieści o Zagładzie. Wokół „Tworek” Marka Bieńczyka i „Fabryki muchołapek” Andrzeja Barta*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 4.
- Tomczok Paweł, *Narrator* [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajer, Aleksander Nawarecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018.
- Williams John, *Schindler’s list* [ścieżka dźwiękowa filmu], <https://www.youtube.com/watch?v=YqVRcFQagtl>.
- Witkowski Michał, *Drwal*, Warszawa: Świat Książki, 2011.
- Wójcik Michał, *Baronówna. Na tropie Wandy Kronenberg – najgroźniejszej polskiej agentki. Śledztwo dziennikarskie*, Kraków: Znak Litera Nova, 2018.

