



## **Zagłada Żydów. Studia i Materiały**

Holocaust Studies and Materials

**VOL. 18 (2022)**

**ISSN:** 1895-247X

**eISSN:** 2657-3571

**DOI:** 10.32927

**WWW:** [www.zagladazydow.pl](http://www.zagladazydow.pl)

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

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

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

**Justyna Kowalska-Leder**

Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej

[j.kowalska-leder@uw.edu.pl](mailto:j.kowalska-leder@uw.edu.pl)

**ORCID:** <http://orcid.org/0000-0003-4727-4431>

**DOI:** <https://doi.org/10.32927/zzsim.986>

**Strony/Pages:** 709-717



*Justyna Kowalska-Leder*

Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej  
<http://orcid.org/0000-0003-4727-4431>  
[j.kowalska-leder@uw.edu.pl](mailto:j.kowalska-leder@uw.edu.pl)

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

Nie sposób zacząć recenzji *Reprezentacji Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* inaczej niż od stwierdzenia, że jest to praca monumentalna, odważna i ryzykowna. Już sam tytuł zapowiada jej szeroki zakres, obejmujący osiem dekad. Nic więc dziwnego, że na publikację pod redakcją Sławomira Buryły, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka składają się dwa okazałe tomy zawierające blisko tysiąc pięćset stron druku. Pierwszy tom, opatrzony podtytułem *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, zawiera następujące rozdziały: *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 podtytuł *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, składają się rozdziały: *Muzea* w opracowaniu Anny Ziębińskiej-Witek, *Fotografia* Marty Koszowy, *Sztuki wizualne* Izabeli Kowalczyk oraz *Kultura popularna* Tomasza Łysaka. Redaktorzy wraz z autorami poszczególnych rozdziałów podjęli się bezprecedensowego zadania stworzenia całościowego ujęcia tematu reprezentacji Zagłady w kulturze polskiej, świadomi, że działają w warunkach kryzysu klasycznej syntezy monograficznej, który – jak wyjaśniają we *Wstępie* – związany jest w znacznej mierze z „kondycją później nowoczesności – jej lękiem przed myśleniem porządkującym i klasyfikacyjnym” (s. 10). Kryzys ten skutkuje z jednej strony obfitością opracowań skupionych na wybranych zjawiskach kulturowych, wątkach tematycznych i twórczości poszczególnych autorów, z drugiej zaś – narastającym apetytem na chronologiczne i syntetyczne studia o charakterze przekrojowym. Realizująca takie zamierzenie publikacja zawsze wystawia się na ryzyko zarzutu, że „czegoś zabrakło”, że pominięte zostało jakieś źródło, artefakt, dzieło sztuki, że nie uwzględniono jakiegoś twórcy czy też praktyki kulturowej, czegoś, co wydaje się ważne zdaniem odbiorcy, nierzadko specjalisty reprezentującego określoną dyscyplinę humanistyki. Dystansując się od tego rodzaju zarzutów, a przede wszystkim doceniając bogactwo przywołanego w monografii materiału źródłowego, nie sposób nie zapytać o pominięcie literatury czy

też szerzej – polskiego piśmiennictwa w tym wielomedialnym, zróżnicowanym gatunkowo, interdyscyplinarnym pejzażu kultury polskiej. Co prawda redaktorzy książki przypominają we *Wstępie* opublikowany przez nich w 2012 r. tom *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*<sup>1</sup>, którego kontynuacją są właśnie wydane po upływie dekady *Reprezentacje...*, to jednak otwarte pozostaje pytanie o brak studium poświęconego temu, co w piśmiennictwie polskim pojawiło się po 1968 r., szczególnie w latach osiemdziesiątych, gdy nastąpiło ożywienie zainteresowania problematyką żydowską, a także w okresie transformacji ustrojowej oraz w pierwszych kilkunastu latach nowego tysiąclecia, zwanego często epoką po Grossie. Odnotowawszy nawet nie tyle tę lukę, ile przede wszystkim brak wyjaśnienia, czy zostanie ona kiedyś zapełniona, przejdźmy do tego, czym są *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*.

Lektura tej monografii zapewne u wielu osób wywoła zdziwienie wszechobecnością nawiązań do Zagłady w kulturze polskiej. Przez ostatnie osiemdziesięciolecie pojawiają się one właściwie we wszystkich mediach, w wielu gatunkach wypowiedzi i różnorodnych praktykach kulturowych. Wiele z tych reprezentacji jest dziś już zupełnie zapomnianych, zostały bowiem przesłonięte tymi, które weszły do kanonu czy wręcz przekształciły się w klisze Holocaustu, co znakomicie analizuje w rozdziale poświęconym fotografii Marta Koszowy. Inne zaś – mimo że funkcjonowały w stosunkowo szerokim obiegu – nie wpisały się głęboko w pamięć zbiorową, choćby ze względu na swoją efemeryczność gatunkową oraz specyfikę medium, za którego pomocą były upowszechniane. Dotyczy to np. przywołanych przez Tomasza Łysaka słuchowisk radiowych, poczynawszy od tych emitowanych w połowie lat pięćdziesiątych, a skończywszy na tych, które nadawano w ostatnim dziesięcioleciu.

Monografia zaskakuje nie tylko bogatą bazą źródłową, lecz w wielu miejscach również pieczołowitością analiz, czego przykładem może być sposób, w jaki Katarzyna Mąka-Malatyńska potraktowała seriale telewizyjne *Czas honoru* (2009) oraz *Sprawiedliwi* (2008–2013). Wiele czytelników, mających oczywiście pojęcie, że realizują one wdrażaną w Polsce w ostatnich latach politykę historyczną, zapewne z wdzięcznością dla autorki zapozna się z syntetyzującą analizą kilkunastu odcinków, dzięki której można się dowiedzieć, w jaki sposób wytyczne owej polityki przekładają się na konkretne rozwiązania formalne i fabularne. W ogóle w odniesieniu do obu tomów monografii należy docenić dbałość zespołu redaktorskiego oraz autorskiego, by przekaz *Reprezentacji...* był zrozumiały nie tylko dla wąskiego grona specjalistów i uwikłany w wysokokontekstowe rozważania historyczno-teoretyczne, ale przede wszystkim, by w analizę materiału źródłowego została wpleciona jego zwarta i komunikatywna prezentacja. Biorąc pod uwagę mutlidyscyplinarność tego przedsięwzięcia wydawniczego, można być pewnym, że nie tylko tzw. zwykły czytelnik odkryje w nim mnóstwo niezna-

<sup>1</sup> *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012.

nych sobie źródeł, ale dotyczyć to będzie również badaczy specjalizujących się w określonych dyscyplinach naukowych.

Lektura tej monografii w wielu miejscach stawia przed czytelnikiem wyzwanie samodzielnego skonceptualizowania tytułowej kategorii reprezentacji Zagłady, ponieważ kategoria ta nie została zdefiniowana ani we *Wstępie*, ani w poszczególnych rozdziałach. Ze znaczną częścią analizowanego tu materiału źródłowego zdaje się współgrać teoria Franka Ankersmita, który pisał, że reprezentacja, zgodnie z etymologią tego słowa, polega zasadniczo na „zastąpieniu tego, co nieobecne. Właśnie z powodu «nieobecności» danego przedmiotu potrzebujemy substytutu, który go «u-obecni» (łac. *re-presentare*)”<sup>2</sup> – czytamy w *Pochwale subiektywności*. Zgodnie z tą koncepcją, o doświadczeniu przeszłości wiemy tyle, ile możemy odczytać z reprezentacji, która zawsze jest już interpretacją doświadczenia. Reprezentacja nie obiecuje więc całościowego przedstawienia, lecz przywołanie przeszłości za pomocą jej reprezentanta czy też przedstawiciela. Taka konceptualizacja tej kategorii sprawdziłaby się np. w odniesieniu do wielu powojennych filmów, spektakli teatralnych czy ekspozycji muzealnych. Można by ją zastosować również w rozdziale monografii poświęconym fotograficznym reprezentacjom Zagłady. Warto na niego zwrócić uwagę, ponieważ przekonująco uzasadnia wskazaną w tytule obu tomów dolną cezurę czasową, czyli rok 1939. Marta Koszowy poświęciła sporo uwagi zdjęciom powstałym „tam i wtedy”, by pokazać, w jaki sposób zaledwie niewielki wycinek tych zbiorów cyrkulował w różnych obiegach kultury polskiej w okresie powojennym. Następnie zanalizowała konotujące Zagładę fotografie powstałe od zakończenia wojny po czasy współczesne, a także wyjaśniła, w jaki sposób zdjęcia ukazujące przedwojenne życie Żydów nasiąkły z czasem holokaustowymi znaczeniami. Również Tomasz Łysak w rozdziale poświęconym reprezentacjom Zagłady w popkulturze wychodzi od różnych przejawów kultury popularnej dających się zaobserwować w gettach oraz obozach koncentracyjnych i zagłady. Przywołuje m.in. takie praktyki, jak śpiewanie piosenek, imitowanie audycji radiowych, opowiadanie dowcipów czy fabuł filmowych. Niektóre z tych praktyk albo ich materialne ślady przetrwały wojnę, jak choćby okupacyjne żarty utrwalone na piśmie, i obrastały później nowymi znaczeniami, wciąż jednak nie tracąc związku z kontekstem Zagłady. Jednym z ciekawszych przykładów obecności kultury popularnej w rzeczywistości zagładowej jest pewna porcelanowa figurka Myszki Miki, choć trzeba zaznaczyć, że 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). Mieli oni następująco to skomentować: „Fakt, że patrzyliśmy na Mickey Mouse Disneya, która leżała wśród innych przedmiotów po ofiarach KL Birkenau, był

<sup>2</sup> Frank Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, tłum. Tomasz Sikora, „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura” 2001, nr 2 (3), s. 21.

początkowo zwyczajnie po ludzku dla nas nie do zaakceptowania” (t. 2, s. 481). W rzeczywistości jest to wypowiedź społeczników od 2013 r. prowadzących pod Oświęcimiem Fundację Pobliskie Miejsca Pamięci, która zbiera od okolicznych mieszkańców rozmaite przedmioty mające związek z obozem i jego podobozami. Kilka lat temu ktoś z Brzezinki przekazał im porcelanową figurkę znaną po wojnie na terenie, na którym podczas funkcjonowania obozu wyrzucano nie nadające się do ponownego użycia przedmioty należące do ofiar komór gazowych<sup>3</sup>. Myszka Miki nie została włączona do ekspozycji Muzeum w Oświęcimiu, gdzie pośród przym butów, włosów i walizek stanowiłaby zupełnie nowy rodzaj artefaktu, z pewnością przykuła uwagę zwiedzających i wywołała rezonans w środowisku muzealników. Znalazła miejsce na niewielkiej wystawie zorganizowanej w Borze przez Fundację Pobliskie Miejsca Pamięci. Weszła więc w krąg reprezentacji Zagłady przede wszystkim w obiegu wernakularnym, w którym funkcjonuje sama Fundacja.

Rozdziałem monografii, którego część sprawia chyba największe trudności w odniesieniu do kategorii reprezentacji Zagłady, jest *Teatr żydowski* autorstwa Małgorzaty Leyko. Już samo włączenie teatru żydowskiego w krąg kultury polskiej nie jest oczywiste i wymagałoby uzasadnienia, ponieważ – jak zauważa autorka – u swego zarania stanowił on instytucję laickiej kultury żydowskiej. Jej twórcy mogliby więc uznać taką inkluzję za problematyczną. Badaczka kreśli przed czytelnikami zarys początków historii teatru żydowskiego na ziemiach polskich oraz fascynująco przedstawia jego działalność podczas Zagłady, przede wszystkim zdumiewającą wręcz aktywność instytucji oraz grup teatralnych w gettach utworzonych w Łodzi, Warszawie, Wilnie i we Lwowie. Zaznacza przy tym, że wystawiany tam repertuar miał przede wszystkim charakter eskapistyczny, a wspólnym mianownikiem badanych przez nią zjawisk była niewątpliwie „funkcja teatru jako archiwum świata sprzed Zagłady” (t. 1, s. 458). Trudno więc zaliczyć wystawiane tam spektakle do kręgu reprezentacji Holokaustu, w przeciwieństwie do źródeł, na podstawie których Małgorzata Leyko opisuje powojenne dziesięciolecie. Po zakończeniu wojny Państwowy Teatr Żydowski po początkowym okresie łódzko-wrocławskim zajął w 1955 r. budynek przy ul. Królewskiej w Warszawie, „a starania [Idy – J.K.-L.] Kamińskiej uwieńczone zostały wybudowaniem nowoczesnego gmachu przy pl. Grzybowski, którego jednak nie ukończono przed jej wyjazdem z Polski [w roku 1968 – J.K.-L.]. A zatem nie tylko repertuar, lecz także losy aktorów, dzieje instytucji i siedziba Teatru Żydowskiego były w jakimś sensie reprezentacją Zagłady” (t. 1, s. 519). Autorka uzasadnia tę tezę w swoich dalszych analizach, pokazując, w jaki sposób przez pierwsze dwie dekady Państwowy Teatr Żydowski wypowiadał się przede wszystkim w imieniu pokolenia świadków, by potem – za długoletniej kadencji

<sup>3</sup> *Myszka Miki z Auschwitz*, strona internetowa Fundacji Pobliskie Miejsca Pamięci, <http://auschwitz-podobozy.org/2014-01-11-22-08-23/153-myszka-miki-z-birkenau> (dostęp 30 IV 2022 r.).

dyrektora Szymona Szurmieja – wpisać się w dominujący model kultury wypierający i zawłaszczający doświadczenie Zagłady, a w ostatnim dwudziestoleciu doświadczyć gwałtownego ożywienia pamięci o Holokauście.

Na początku rozdziału poświęconego reprezentacji Zagłady w filmie dokumentalnym Tomasz Majewski podkreśla, że o znaczeniu dzieła w ogromnej mierze decyduje wspólnota interpretacyjna odbiorców, którzy w zmiennych kontekstach społecznych i politycznych przekształcają jego wymowę, aktualizując nowe sensy (t. 1, s. 430). Źródła, które dziś w powszechnym odbiorze odsyłają do Holokaustu rozumianego jako ludobójstwo dokonane na Żydach podczas drugiej wojny światowej, niekoniecznie funkcjonowały w ten sposób we wcześniejszej recepcji. Zawsze stanowi ona bowiem wypadkową intencji twórców, aktualnego kształtu pamięci zbiorowej, polityki historycznej państwa oraz bieżącego kontekstu społecznego. Badaczką doskonale tego świadomą jest Anna Ziębińska-Witek, która, analizując muzea-miejsca pamięci, wystawy o Zagładzie, pomniki i rocznicowe upamiętnienia, buduje chronologię widzialności, transparentności, a także instrumentalizowania reprezentacji Holokaustu w kulturze polskiej: po krótkotrwałym tużpowojennym okresie dostrzegania ludobójstwa dokonanego na Żydach następuje czas polonizacji oraz uniwersalizacji śladów Zagłady wykorzystywanych dla kultywowania męczeństwa narodu polskiego i wzmacniania dyskursu heroicznego, czego apogeum nastąpi w okolicach Marca. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. rozpoczyna w kulturze polskiej okres restytucji Zagłady przez jej rzeczywiste ofiary, a na początek XXI stulecia przypada czas eksplozji postpamięci. Okazuje się wówczas, że Holokaust – jak trafnie to ujęła Aleida Assmann – „nie stał się z czasem bardziej bezbarwny i bledszy, lecz paradoksalnie bliższy czy bardziej witalny”<sup>4</sup>. Ostatnie dwudziestolecie to również wspomniana już „epoka po Grossie”, czyli czas prób rewizji obrazu przeszłości podejmowanych zarówno przez historyków, jak i artystów, którzy skupiają się na genealogii i historycznych oraz współczesnych przejawach polskiego antysemityzmu, a także na kwestii współudziału Polaków w Zagładzie. Wywołuje to *backlash* podmiotów zaangażowanych w politykę historyczną państwa, nierzadko przypominający karykaturalną rekonstrukcję historyczną Marca '68 r.

Pozostali autorzy i autorki monografii również starają się pokazać dynamikę kształtowania się pamięci o Zagładzie, analizując ogromny zasób dzieł reprezentujących różne dziedziny sztuki. Niekiedy jednak, szczególnie gdy podejmują kwestię imaginariusium obozowego, zdarza im się popaść w anachronizm. Przyjmując bowiem współczesną perspektywę, dostrzegają nawiązania do Holokaustu w wypowiedziach artystycznych formułowanych kilkadziesiąt lat temu, gdy ich ówczesna recepcja – ze względu na podkreślany przez Majewskiego „kon-

<sup>4</sup> Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, tłum. Piotr Przybyła [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków: Universitas, 2009, s. 106.

tekst dzieła” – aktywizowała inne sensy. Przykładem takiego przeinaczenia jest interpretacja dramatu *Puste pole* Tadeusza Hołuj wystawionego przez Józefa Szajnę w 1965 r. w Teatrze Ludowym w Krakowie. Marta Bryś, autorka rozdziału poświęconego teatrowi polskiemu, w przekonujący sposób odsłania przed czytelnikiem wyrotowy wymiar zarówno spektaklu, jak i samego dramatu, akcentując groteskowy, chwilami niestosowny sposób ukazania obozu i oficjalnych form jego upamiętnienia. W tej interpretacji budzi jednak wątpliwość kwestia zasadnicza, czyli związek owego lagru z Holocaustem. Autorka, pisząc o wykorzystanych przez Szajnę znakach, które „bezpośrednio odnosiły się do Zagłady” (t. 1, s. 618), wymienia powiększone zdjęcia identyfikacyjne ze zbioru Muzeum Auschwitz-Birkenau oraz „fragmenty filmów dokumentalnych przedstawiających pracujących więźniów i masową śmierć. W spektaklu Szajny obóz był wszechobecny, jakby nie można było się od niego uwolnić” (t. 1, s. 619). Badaczka nie odpowiada na kluczowe pytanie, czy w połowie lat sześćdziesiątych te obrazy 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. Wiele przemawia za tym, że aktywizowano raczej ten drugi zespół znaczeń, co zresztą potwierdza przytoczony przez autorkę obszerny fragment recenzji opublikowanej w „Kulturze” w 1965 r.<sup>5</sup> Mowa w niej o ukazaniu na scenie przytłaczającym koszmarze obozu, o obozie – ostrzeżeniu, o obozie – metaforze, o „czasach pogardy”, czyli o wszystkim, tylko nie o zagładzie Żydów. W tym kontekście warto przypomnieć, jak Grzegorz Niziołek spuentował swoją analizę *Pustego pola* Józefa Szajny oraz *Dochodzenia* w reżyserii Erwina Axera z 1966 r.: „Oba przedstawienia podtrzymywały stan oficjalnego milczenia o zagładzie Żydów; tym samym więc, chcąc nie chcąc, wpisywały się w ideologiczny horyzont tamtego czasu. [...] w charakterystyczny dla lat 60. uniwersalistyczny dyskurs o Zagładzie, w którym mówiono o zbrodni ludobójstwa, a nie o eksterminacji europejskich Żydów”<sup>6</sup>.

Marta Bryś nie różnicuje doświadczenia obozowego i zagładowego, analizując również *Replikę* Szajny z lat siedemdziesiątych, a „nadobecność” czy „wszechobecność” lagru w twórczości tego artysty wiąże z „opowieścią o postrzeganiu rzeczywistości przez ludzi, którzy przeżyli Zagładę. Podobnie jak Leon z *Pustego pola*, Szajna nie potrafił uwolnić się od obozowych wspomnień [...]” (t. 1, s. 620). Tymczasem ani Szajna, ani bohater dramatu Tadeusza Hołuj, ani sam Hołuj nie należą do grona tych, którzy „przeżyli Zagładę”, lecz tych, którzy, przebywając w Auschwitz jako polscy więźniowie polityczni, byli jej świadkami. Do podobnego nieporozumienia prowadzi fragment poświęcony ojcu Maksymilianowi Kolbemu, któremu Rolf Hochhuth zadedykował swój dramat *Namiestnik*, wystawiony w Polsce w kilku wersjach reżyserskich w 1966 r., czyli akurat wtedy,

<sup>5</sup> Irena Bołuć, *Pole dla Szajny!*, „Kultura” 1965, nr 51.

<sup>6</sup> Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Rażewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013, s. 279.

gdy Kościół organizował uroczystości Milenium Chrztu Polski, a władze PRL – obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego. Marta Bryś, wyjaśniając dedykację dramatu, najpierw przypomina, że Kolbe dobrowolnie oddał w Auschwitz życie za skazanego na śmierć Franciszka Gajowniczka, a następnie pisze: „Z jednej strony postać Kolbego [...] służy do pokazania, że nie wszyscy członkowie Kościoła [...] byli głusi na cierpienie Żydów w czasie Zagłady. Z drugiej strony, Kolbe to nie tylko przykład heroicznego poświęcenia” (t. 1, s. 659). W tym miejscu autorka przypomina o antysemickim przekazie „Małego Dziennika” i „Rycerza Niepokalanej”, wydawanych przed wojną przez zakonnik. Problem w tym, że w przypadku Kolbego możemy mówić tylko o „drugiej stronie”. Przecież poświęcił swoje życie dla Polaka-katolika i nie miało to żadnego związku z „cierpieniem Żydów w czasie Zagłady”.

Brak doprecyzowania kategorii reprezentacji Zagłady przeszkadza również w zrozumieniu, dlaczego Bartosz Kwieciński przywołuje fabuły i ocenia artystyczne walory filmów, które – jak zresztą wynika z ich opisów – nie mają wiele wspólnego z Holocaustem, choć na różne sposoby odwołują się do doświadczeń obozowych nie-Żydów, jak obrazy Wandy Jakubowskiej *Spotkania w mroku* (1960), *Koniec naszego świata* (1964) i *Zaproszenie* (1985) czy *Zejście do piekła* (1966) Zbigniewa Kuźmińskiego, a także *Prawo i pięść* (1964) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. Tego rodzaju produkcje funkcjonują w tekście na takich samych prawach jak film *Przy torze kolejowym* (1963) Andrzeja Brzozowskiego, który właśnie ze względu na podjęcie tematu postaw Polaków wobec Zagłady musiał czekać na premierę do 1992 r.

Nie jest też jasne, dlaczego Tomasz Majewski tak dużo uwagi poświęca skądinąd ciekawym okolicznościom powstania filmu Aleksandra Forda *Majdanek. Cmentarzysko Europy* (1944). Jest to przecież dokumentalna reprezentacja obozu, w którym – jak ekspresyjnym tonem przekonuje lektor – byli więźni i mordowani „wybitni ludzie z całej Europy”, a ocaleni to „prawdziwa międzynarodówka niewolników niemieckich”. O sprawcach, a także o ofiarach opowiada się tu w następujący sposób: „Niemcy byli sprawiedliwi: za drutami Majdanka jednakowo ginęli ludzie wszystkich ras i wszystkich narodowości”. Można więc zadać pytanie, kiedy i w jakich okolicznościach w filmie Forda zaczęto w ogóle dostrzegać Żydów i Zagładę.

Jak słusznie zauważa Izabela Kowalczyk na pierwszych stronach rozdziału poświęconego sztukom wizualnym, w dyskursie na ich temat występuje „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” (s. 307–308). Warto dodać, że zjawisko to wyłoniło się w Polsce mniej więcej trzy dekady temu, wcześniej bowiem niewiele spośród takich artefaktów wiązano z Zagładą. Autorka nie podejmuje tej kwestii, skupiając się na opisie bogatych kolekcji sztuki obozowej i przywołując pośród prac o tematyce zagładowej również takie, które nie mają z nią wiele wspólnego, jak twórczość Xawerego Dunikowskiego.



Pojawiające się w różnych miejscach monografii kłopoty z ustaleniem relacji między imaginariem obozowym a imaginariem zagładowym rodzą przypuszczenie, że autorzy i autorki poszczególnych rozdziałów pracowali nad nimi w trybie indywidualnym. Nie skorzystali bowiem z pomocy, jaką w rozdziale poświęconym muzeom podsuwa im Anna Ziębińska-Witek, ukazując w sposób bardzo usystematyzowany i przejrzysty historyczne przemiany znaczeń, jakie wyłaniają się przez cały okres powojenny aż do dziś na styku „obóz – Zagłada”. Niedostatkiem współpracy między twórcami *Reprezentacji...* można też tłumaczyć hermetyczność poszczególnych rozdziałów, przez co rozumiem brak wzajemnych nawiązań. Zasadniczo nie przeszkadza to w trakcie lektury, ale w niektórych miejscach budzi wątpliwości. Na przykład w rozdziale poświęconym fotografii oraz w rozdziale dotyczącym sztuk wizualnych opisywanie są te same projekty, często w zbliżony sposób. Dotyczy to choćby *Nazistów* (1999) Piotra Uklańskiego, prac *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996) i *Pozytywy* (2002–2003) Zbigniewa Libery, *Miejsc nieparzystych* (2003–2004) oraz *Zielnika* (2004) Elżbiety Janickiej, *Pływalni* (2003) Rafała Jakubowicza, *Macew codziennego użytku* (2010) Łukasza Baksika, *The Auschwitz Shop* (2003) Agaty Siwek oraz kilku prac Mirosława Bałki. Jak wiadomo, twórcy wykorzystują w tych projektach fotografie. Istnieje więc uzasadnienie, aby omawiać je zarówno w rozdziale poświęconym właśnie fotografii, jak i w rozdziale dotyczącym sztuk wizualnych. Takie podwójnie ujęcie można traktować jako ukłon w stronę czytelnika, który zechce czytać monografię, dowolnie dobierając kolejność rozdziałów, a nawet niektóre pomijając. Jeśli jednak zdecyduje się na lekturę całości, natknie się miejscami na powtórzenia opisów niektórych dzieł sztuki oraz okoliczności ich powstania. Nawiązania między rozdziałami umożliwiłyby jednorazową prezentację materiału źródłowego, kolejnym autorom zostawiając przestrzeń na jego interpretację.

Na koniec, podkreślając uznanie dla autorów i autorek oraz dla zespołu redaktorskiego za objęcie refleksją przeogromnego bogactwa źródeł, sprostować muszę trzy lapsusy, które – poza Myszką Miki w Muzeum Auschwitz-Birkenau – wkradły się do *Reprezentacji...* Pierwsza uwaga dotyczy tego, jakoby w *Malowanym ptaku* Jerzy Kosiński opisał polską wieś, jak twierdzi Marta Bryś (s. 715). Tymczasem autor powieści celowo nie sprecyzował, po którym konkretnie obszarze Europy Wschodniej błąka się bohater jego powieści<sup>7</sup>. Do rozpowszechnienia przekonania, że mowa tam o polskiej wsi, niewątpliwie przyczyniła się marcowa nagonka, której ofiarą stał się również Kosiński, przedstawiany jako jeden z niewdzięcznych Żydów uratowanych z Zagłady przez etnicznych Polaków. „Okazało się jednak, że *Malowany ptak* jest wyłącznie literacką fikcją” (s. 715) – pisze również autorka rozdziału poświęconego teatrowi polskiemu, powtarzając to zapewne za Joanną Siedlecką, która sama nie dostrzegła, że w efekcie

<sup>7</sup> Zob. Jerzy Kosiński, *Malowany ptak*, tłum. Tomasz Mirkowicz, Warszawa: Czytelnik, 1992, s. 8.

swojego reporterskiego śledztwa udowodniła w *Czarnym ptasiorze*<sup>8</sup> to, o czym Kosiński pisał w załączonych do powieści *Uwagach Autora*. Wyjaśnił tam, że nie opisuje faktów ze swojego życia, nie przedstawia prawdy zobiektywizowanej, lecz za pomocą symboli próbuje przekazać prawdę emocjonalną, co zresztą znakomicie rozwinęła interpretacyjnie Maria Janion w eseju *Sam w ciemni*<sup>9</sup>.

Drugi drobiazg wymagający sprostowania również pojawia się w rozdziale poświęconym teatrowi polskiemu. W tekście tym czytamy, że Anna Frank wraz z matką trafiła do Bergen-Belsen, gdzie dziewczynka zmarła tuż przed wyzwoleniem obozu (s. 609). Tymczasem Edith Frank zginęła w Auschwitz, skąd do Bergen-Belsen zostały przetransportowane jej obie córki. Tam Anna i jej siostra Margot w wyniku zakażenia tyfusem zmarły na przełomie lutego i marca 1945 r. Trzecia omyłka zakradła się do rozdziału poświęconego filmowi dokumentalnemu: „Z września 1946 roku pochodzi także materiał filmowy dokumentujący wydobyte z piwnic domu przy ulicy Nowolipki 68 baniek na mleko zawierających dokumentację zgromadzoną przez «Oneg Szabat», tzw. Archiwum Ringelbluma” (s. 370). Na filmie z 1946 r. rzeczywiście zarejestrowano szczęśliwy finał akcji poszukiwawczej tych materiałów, ale spod gruzów warszawskiego getta wydobyto wówczas dziesięć metalowych skrzynek. Na dwie bańki przypadkiem natrafili robotnicy budowlani w 1950 r., co nie zostało utrwalone na taśmie filmowej.

Kilka zgłoszonych tu sprostowań oraz wątpliwości na temat nie zawsze przekonującego zastosowania kategorii reprezentacji Holokaustu nie powinno przesłonić kwestii zasadniczej, o której pisałam na początku. *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)* to pionierska na gruncie rodzimej humanistyki próba syntezy, zaskakująca bogactwem materiału źródłowego i – co ważne – po-myślana w taki sposób, by dotrzeć nie tylko do wąskiego grona specjalistów.

<sup>8</sup> Joanna Siedlecka, *Czarny ptasior*, Gdańsk–Warszawa: Marabut i CIS, 1994.

<sup>9</sup> Maria Janion, *Sam w ciemni* [w:] *eadem*, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa: Sic!, 1998.

