

---

## ***Dziennik Anne Frankenstein:* rozszerzone pole badań nad kulturą popularną i Zagładą**

---

Tomasz Łysak

---

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 3, S. 355–366

DOI: 10.18318/td.2020.3.22 | ORCID: 0000-0002-5476-4917

---



NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI

Projekt finansowany w ramach grantu NPRH *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2015)*, 0252/NPRH4/H2b/83/2016.

**O**pisywanie i upowszechnianie ludobójczej przeszłości w kulturze popularnej budziło opór badaczy literatury i krytyków kultury posługujących się modernistycznym paradygmatem reprezentacji. W anglosaskim dyskursie krytycznym wyodrębniono dwa przełomowe dzieła: serial *Holocaust* (NBC, 1978) oraz dwutomową powieść graficzną Arta Spiegelmana *Maus* (1986-1991). Serial odrzucono początkowo jako nieuprawnione wykorzystanie reguł gatunkowych melodramatu do przekazania historii Zagłady, *Maus* zyskał uznanie krytyków akademickich. W kulturze polskiej brak tekstów kultury popularnej, które wywołałyby porównywalną dyskusję, czy to w kręgach akademickich, czy publicystycznych<sup>1</sup>. Nie sposób przecenić wpływu dzieła Spiegelmana na tematy podejmowane przez rodzimych badaczy,

---

**Tomasz Łysak**, dr hab., adiunkt na Uniwersytecie Warszawskim, kierownik grantu Narodowego Centrum Nauki *Od kroniki do filmu posttraumatycznego: filmy dokumentalne o Zagładzie* (2013-2015). Redaktor *Antologii studiów nad traumą* (Kraków 2015) oraz autor *Od kroniki do filmu posttraumatycznego: filmy dokumentalne o Zagładzie* (Warszawa 2016). Kontakt: tlysak@uw.edu.pl

---

1 Tomasz Żukowski ogranicza się do analizy przedstawień literackich i filmowych, pomijając inne pola reprezentacji Zagłady, zob. T. Żukowski *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Litera, Warszawa 2018.

a komiksowe przedstawienia Holokaustu (i szerzej, przeszłości) przyciągnęły wielu komentatorów. Komiksy historyczne stały się także uprzywilejowanym gatunkiem oficjalnego upamiętniania, z hojnymi, instytucjonalnymi sponsorami. Zdaniem Piotra Foreckiego rysowane historie Zagłady w niewielkim stopniu odnoszą się do najnowszych ustaleń historycznych, nie dotyczą także antysemityzmu jako polskiego kodu kulturowego<sup>2</sup>. Niemniej jednak polska kultura popularna czerpie wzorce gatunkowe z międzynarodowych produkcji, realizując lokalny wzorzec kulturowy, tj. troskę o autowizerunek. Włączenie kultury popularnej do refleksji w obrębie badań nad Zagładą jako prawomocnego sposobu mówienia o przeszłości zawdzięczamy interwencji krytycznym Alana L. Mintza i Ernsta van Alphen. Mintz traktuje filmy fabularne: *Judgment at Nuremberg* (reż. Stanley Kramer, 1961), *Lombardzista* (reż. Sidney Lumet, 1964) i *Lista Schindlera* (reż. Steven Spielberg, 1993) jako probierz obecności pamięci o Holokauście w świadomości amerykańskiego społeczeństwa. Filmy te pełnią tym samym funkcję edukacyjną i tworzą pamięć o wydarzeniach historycznych<sup>3</sup>. W momencie powstawania książki Mintza obrazy te uległy kanonizacji, natomiast van Alphen zwrócił się ku obrazoburczym dziełom sztuki, przenosząc estetykę kultury popularnej w przestrzeń galerii i muzeów<sup>4</sup>. W nowym kontekście estetyka zabawek/zabawy miała wstrząsnąć rozpowszechnionymi praktykami upamiętniania. Urodzeni niedługo po wojnie artyści podkreślali biograficzny kontekst powstawania prac. Zdaniem krytyka chęć „odświeżenia” pamięci rozgrzeszała artystów z łamania tabu, gdyż artyści, tacy jak Christian Boltanski, Zbigniew Libera i David Levinthal, nie tracili z pola widzenia pedagogicznego wymiaru przypominania przeszłości. Łamanie tabu polegało na wykorzystaniu zabawek i ich niejednoznacznego statusu, identyfikacji z oprawcami oraz – chciałbym dodać – spełnienia się czarnego snu ocalałych, że Zagłada zostanie strywalizowana. W tych przedstawieniach doszło do produktywnego zerwania z utożsamieniem pewnych ograniczeń estetycznych z rygiem moralnym uświęconego (choć coraz mniej skutecznego) upamiętniania.

2 P. Forecki *Zagłada i krajobraz po Zagładzie w komiksowych kadrach*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25, s. 275-308.

3 A.L. Mintz *Popular culture and the shaping of Holocaust memory in America*, University of Washington Press, Seattle 2001.

4 E. van Alphen *Zabawa w Holokaust*, przeł. K. Bojarska, w: *Reprezentacje Holokaustu*, wyb. i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki–ŻIH, Kraków–Warszawa 2014, s. 291-317.

Niniejszy tekst stawia sobie trzy cele: uzupełnienie pola badań nad kulturą popularną o pomijane dotychczas obszary i gatunki, opisanie takich odniesień do Zagłady, które nie mieszczą się w paradygmacie upamiętniania, oraz wyznaczenie zadań badawczych. W pierwszym wymiarze poddano ocenie stosunek tekstów kultury popularnej do oficjalnych narracji polityki historycznej. Te drugie podporządkowano strategii reprezentacji, w której arbitralnie dobrany aspekt historii ludobójstwa wzmacnia inny przekaz. Czy rozpoznane w najnowszych transgresywnych tekstach odniesienia do Zagłady mieszczą się w dotychczasowym paradygmacie edukacyjnym?

### **Pole kultury popularnej**

Teksty krytyczne komentowały dotychczas przede wszystkim współczesne przejawy wybranych gatunków kultury popularnej, brakowało natomiast przekrojowych studiów, zestawiających rozmaite formy i gatunki. Tę lukę uzupełniam w innym miejscu<sup>5</sup>, chciałbym tutaj zarysować najważniejsze ustalenia i wskazać obszary wymagające dalszych badań. We wspomnianym studium związków kultury popularnej i Zagłady wskazuję na odniesienia do przedwojennych utworów i artystów w tekstach tworzonych w gettach i obozach oraz w muzyce popularnej. Dwie nostalgiczne piosenki, wyznaczające kanon muzycznego wspomnienia Żydów, to polskie wersje amerykańskich przebojów teatralnych, odpowiednio, *Miasteczko Bełż* (muz. Aleksander Olszanecki)<sup>6</sup> i *Mein jidisze mame* (muz. Lew Pollack, polskie sł. Marian Hemar), wykonywane nad Wisłą już w latach 30. XX wieku. Audialne wytwory kultury popularnej w dużym stopniu umknęły uwadze krytyki, z wyjątkiem czarnego humoru, którego kulturowy obieg jest najtrwalszym śladem żydowskiego dowcipu tworzonych w ekstremalnych warunkach, a następnie przejętego przez polską kulturę wernakularną<sup>7</sup>.

Polskie Radio podjęło wysiłek zmiany postaw społecznych wobec Żydów, produkując od końca lat 50. słuchowiska radiowe (wykorzystujące oryginalne

---

5 T. Łysak *Kultura popularna a Zagłada*, w: *Kultura polska a Zagłada*, red. S. Buryła, J. Leociak, D. Krawczyńska, w przygotowaniu.

6 Piosenkę wykonywano w trzech wersjach tekstu: oryginalne w jidisz, przedwojennym polskim przekładzie i autorskiej wersji Agnieszki Osieckiej.

7 A. Kawałko *HOLO JOKES. Izraelskie i polskie żarty o Zagładzie*, tekst niepublikowany, s. 1-31; K. Sobczak Gaz, w: *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

scenariusze oraz adaptacje utworów literackich). Pierwotnie przyjęto strategię zamazywania różnicy etnicznej za sprawą figury „żydowskiego sobowtóra” i logiki ofiary, na mocy której bohater-Żyd mógł ocaleć kosztem złożenia ofiary życia przez etnicznego Polaka. Z drugiej strony siłą oddziaływania radiowego serialu *Matysiakowie* wykorzystano do rzucania antysemickich oskarżeń o niewdzięczność Żydów-ocalenców (odc. 607, tekst Władysław Żesławski, reż. Zdzisław Nardelli, 12.04.1968, PR1). Odrębnym zjawiskiem jest muzyka rozrywkowa (przede wszystkim rockowa), w której artyści oddawali hołd ofiarom, dostrzegali niebezpieczeństwo powtórzenia się eksterminacji (Dezserter *XXI wiek*, 1987), porównywali powojenne społeczeństwo i jego opresyjne instytucje do nazistowskiego ludobójstwa (Abbadon *Koniec świata*, 1986). Najwięcej takich odniesień pojawiało się w punk rocku, w mniejszym stopniu w muzyce heavymetalowej, a temat był najbardziej nośny w latach 80. i 90. Obecnie piewcami przeszłości, w tym historii Holokaustu, stali się patriotyczni raperzy. Muzyka popularna uświetnia oficjalne uroczystości. Stanisława Celińska wykonała piosenkę *Warszawo ma* na Stadionie Narodowym w Warszawie podczas koncertu z okazji 100-lecia niepodległości w 2018 roku. Utwór ten, z tekstem Ludwika Starskiego do melodii *Miasteczka Betz*, spopularyzowały *Zakazane piosenki* (reż. Leonard Buczkowski, 1946). Oprawa sceniczna wskazywała na tragedię Żydów z warszawskiego getta.

Zbrodnie hitlerowskie rozliczano w karykaturach prasowych już pod koniec wojny, a żydowskimi ofiarami posługiwano się w rozgrywce wizerunkowej władz PRL u schyłku lat 50. i w latach 60., w szczególności w czasie Marca '68<sup>8</sup>. Publikowane w pismach satyrycznych prace tropiły zbrodniarzy hitlerowskich, oskarżały państwo Izrael o bratanie się z Niemcami Zachodnimi z powodu przyjęcia reparacji wojennych i zrównywały imperialistyczną politykę Zachodu (głównie USA) z eksterminacyjnym reżimem III Rzeszy. Oprócz satyryków prace publikowali artyści-plastycy, jak Bronisław W. Linke, autor grafiki o procesie Eichmanna<sup>9</sup>. Od lat 70. zapotrzebowanie na satyryczny komentarz do wojny osłabło, sporadycznie pojawiały się karykatury zbrodniarzy, nierozliczonych przez wymiar sprawiedliwości. Tytuły prasowe popularne w PRL-u („Szpilki” i „Karuzela”) upadły po przemianach ustrojowych, a miejsce zamieszczanych w nich rysunków zajęły w pierwszej dekadzie XXI wieku komiksy i powieści graficzne (polskich rysowników i tłumaczone). Odkryto tużpowojenne komiksy prasowe poddające obozy

8 A. Skalska *Obraz wroga w antysemickich rysunkach prasowych Marca '68*, NCK, Warszawa 2007.

9 B.W. Linke *Eichmann*, „Szpilki” 1961, nr 21, s. 2.

koncentracyjne przygodowej fabularyzacji<sup>10</sup>. Wydany w 2019 roku komiks *Chleb wolnościowy*<sup>11</sup> łączy narzędzia historii mówionej (fragmentacja perspektywy, nacisk na cielesny wymiar doświadczenia, demokratyzacja przekazu) z metahistoryczną chrystianizacją Zagłady (przejęcie żydowskiej interpretacji Boga, współcierpiącego z ofiarami ludobójstwa<sup>12</sup>). To dowód trwałości tej ramy interpretacyjnej: wcześniej chrystianizacja pojawiała się w literaturze, filmie fabularnym i słuchowiskach radiowych.

Z powyższą strategią uwznioślenia ludobójstwa kontrastuje przepełniony agresją dyskurs antysemitki stosowany przez kibiców piłkarskich w walce o status z przedstawicielami innych klubów. To zjawisko dokumentują policyjne sprawozdania z meczów piłkarskich<sup>13</sup> oraz fotograficzny katalog murali kibicowskich *Święta wojna* Wojciecha Wilczyka<sup>14</sup>. Rasistowskie obelgi padają także w piosenkach raperów-kibiców. Uprzedzenia wyrażane w internecie to rozproszone wypowiedzi na forach czy w komentarzach do artykułów, zdarzają się także skoordynowane akcje, jak np. próba odwołania dyrektora Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau przy użyciu petycji na stronie CitizenGo w 2018 roku. Mimo niechęci do aparatu państwowego kibice spontanicznie włączają się w politykę historyczną rządu, w oprawach stadionowych krytykując używanie frazy „polskie obozy zagłady”. Z drugiej strony w 2020 roku w Wielkiej Brytanii wykorzystano rocznicę wyzwolenia Auschwitz-Birkenau, aby skierować inkluzywny, antydyskryminacyjny przekaz do kibiców. W krótkim wideo, udostępnianym w mediach społecznościowych klubów, zawodnicy i trenerzy podkreślają konieczność reagowania na współczesne przejawy nienawiści, ponieważ brak sprzeciwu w przeszłości doprowadził do Holokaustu<sup>15</sup>.

10 J. Czaja *Historia Polski w komiksowych kadrach*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2010, s. 77-78.

11 P. Piechnik (scen. i rys.) *Chleb wolnościowy*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2019.

12 Chodzi o kazania rabina Kalonimusa Kalmana Szapiro, zob. G. Greenberg, S. Biderman, S. Katz *Wrestling with God: Jewish Theological Responses During and After the Holocaust*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 39-50.

13 J. Jurczak *Działalność policji wobec zjawiska stadionowej mowy nienawiści*, Biuro RPO, Warszawa 2015.

14 W. Wilczyk *Święta wojna*, Atlas Sztuki, Karakter, Łódź–Kraków 2014.

15 H. Sherwood *Top footballers to mark Holocaust Memorial Day with anti-racism video*, „The Guardian.com” 24.01.2020, <https://www.theguardian.com/world/2020/jan/24/top-footballers-to-mark-holocaust-memorial-day-with-anti-racism-video-kane-houghton-klopp-lampard-lineker> (25.01.2020).

W kulturze popularnej przeważają interpretacje Zagłady jako historycznej tragedii, która odbyła się ku rozpaczy etnicznych Polaków i przy ich moralnym sprzeciwie. Rozbrzmiewają tony elegijne i nostalgiczne, rzadko słychać głosy podważające dobre mniemanie o wspólnocie narodowej, a nawet muzycy kontestujący mainstreamową kulturę wyrażają szacunek dla oficjalnej narracji historycznej. Wiedzę o mało chwalebnych kartach polsko-żydowskiej historii wykorzystuje się jako broń we współczesnych sporach światopoglądowych. Przyjrzyjmy się dwóm przeciwstawnym przykładom. Piosenkarka Maria Peszek (*Modern Holocaust*, 2016) wiąże współczesne podziały ideowe z wybuchem nienawiści do żydowskich sąsiadów podczas pogromu w Jedwabnem. Chociaż intencją artystki było pokazanie historii wrogości do Innych i odrzucenie dyskursu historii bohaterskiej, podkreślanie jej osobistego doświadczenia (padła ofiarą internetowego hejtu i rasowych obelg) osłabiło retoryczną siłę tego historycznego porównania. Z kolei narodowe zespoły rockowe wykorzystały historię pogromu, aby odrzucić politykę żalu i oficjalne przeprosiny prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego złożone w Jedwabnem w 2001 roku (*Głos prawdy Jedwabne*, 2002 i *Godzina zero Przepraszamy*, 2002).

Upamiętnianie Zagłady w internecie rozpoczęło się od przenoszenia w przestrzeń cyfrową formatów analogowych i działań w przestrzeni publicznej. Ten pierwszy zabieg dostrzegam w crowdsourcingowej encyklopedii *Wirtualny Sztetl*, drugi zaś to metoda przyjęta przez Ośrodek Brama Grodzka w *Listach do Henia*. Wysyłanie listów do żydowskiego chłopca zainicjowano w przestrzeni miejskiej w Lublinie, dopiero później przypomnienie zamordowanego dziecka przeniesiono do sieci (profil na Facebooku oraz galeria rodzinnych fotografii). Nadejście ery Web 2.0 dało użytkownikom internetu narzędzia publikacji i rozpowszechniania tekstów, fotografii i filmów wideo, w których autorzy dokumentują swoją obecność w historycznych miejscach zbrodni. Niektóre, nie do końca przemyślane, reprezentacje (selfie w byłych obozach zagłady) ściągnęły na publikujących gniew innych internautów. Bez troskie fotografie poddano obróbce graficznej, nakładając postaci ze współczesnych zdjęć na historyczne obrazy wyzwalania obozów<sup>16</sup>. *Yolocaust* służył umoralnianiu: fotografujący się po wystosowaniu przeprosin uzyskiwali przebaczenie, a ich zdjęcia zniknęły ze strony. Jednakże te zmanipulowane wizerunki są nadal dostępne w wyszukiwarce obrazów Google. Na fanpage'ach w mediach społecznościowych muzea publikują fotografie wykonane

<sup>16</sup> Zob. <https://yolocaust.de/> (25.01.2020).

przez turystów<sup>17</sup>, pionierem takich działań jest Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau. Tradycyjne instytucje utraciły monopol na zarządzanie upamiętnianiem, ich konkurencją są nie tylko turyści-internauci, lecz także firmy komercyjne. Stąd wirtualny spacer po Oświęcimiu<sup>18</sup> w dużej mierze opiera się na funkcjonalności usługi Google Street View.

Badania nad recepcją popularnych przedstawień wojny i cyrkulacją wyobrażeń o przemysłowej zbrodni zyskały nowy impuls dzięki najświeższym ustaleniom etnograficznym. Artyści ludowi „uczyli się” wojny z kultury popularnej, w tym z filmów fabularnych, czego dowodzi wystawa *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady* (Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 1 grudnia 2018 – 31 marca 2019, zespół kuratorski Roma Sendyka, Erica Lehrer i in.). Oprócz dzieł sztuki pojawiły się tam reprodukcje rysunków prasowych, pocztówek wysyłanych przez turystów z Oświęcimia i fotosów filmowych. Przetwarzanie motywów popkulturowych występuje obok prac opartych na osobistym doświadczeniu artystów. Jan Wojtarowicz (*Deutsche Fabriken*, 1970) wyrzeźbił obóz koncentracyjny jako scenę totalnej dominacji III Rzeszy nad losem więźniów (strażnicy mają przewagę liczebną nad więźniami, jednego z nich powieszono, wózek ze zwłokami innego zatrzymał się w drzwiach pieca krematoryjnego). Przeniesienie uwagi z najbliższego otoczenia artystów na niedostępne postronnym instytucje totalnego terroru nadaje przypomnianiu Zagłady wymiar moralnej jednoznaczności, a wskazywanie na sprawczą rolę funkcjonariuszy zbrodniczego reżimu to trop oficjalnego upamiętniania. Tym samym politykę historyczną przełożono na rozumiały język wizualny o świeckim i religijnym (szopki) rodowodzie. Sztuka ludowa to miara asymilacji kodów kulturowych i dowód recepcji kultury popularnej. Przemysłowe instalacje masowej śmierci pojawiają się w pracach Wojtarowicza i innych artystów wraz z umasowieniem dostępu do telewizji<sup>19</sup>. Niestety to medium nie doczekało się polskiego studium na miarę *While America Watches: Televising the Holocaust* Jeffreya Shandlera<sup>20</sup>.

17 I. Dalziel „Romantic Auschwitz”: examples and perceptions of contemporary visitor photography at the Auschwitz-Birkenau State Museum, „Holocaust Studies. A Journal of Culture and History” 2016, vol. 22, s. 185-207.

18 Zob. <http://panorama.auschwitz.org/> (25.01.2020).

19 O innych źródłach inspiracji artystów zob. E. Lehrer, R. Sendyka *Arts of witness or awkward objects? Vernacular art as a source base for 'bystander' Holocaust memory in Poland*, „Holocaust Studies. A Journal of Culture and History” 2019, vol. 25, iss. 3, s. 300-328.

20 J. Shandler *While America Watches: Televising the Holocaust*, Oxford University Press, New York 1999.



### Kultura popularna poza paradygmatem upamiętniania

Serial animowany *Bojack Horseman* (reż. Raphael Bob-Waksberg, Netflix, 2014-2020) w dosadny sposób przedstawia problemy egzystencjalne (depresję, uzależnienia, nierozwiązane traumy z dzieciństwa, samotność). W odcinku *New Client* (sezon 6, 2019) reżyser filmowy Flea Daniels pracuje nad filmem pełnometrażowym *Dziennik Anne Frankenstein*, utrzymanym w złym guście „filmie o dorastaniu młodej ukrywającej się dziewczyny, zszytej ze zwłok innych ukrywających się dziewcząt”. Tę produkcję wspomniano zresztą tylko dwukrotnie w pobocznym wątku. Tytuł i krótką scenę z planu (aktorka wcielająca się w Anne Frankenstein mechanicznie recytuje przekreślony morał dziennika Anne Frank) można odczytać jako krytykę przemysłu filmowego grzebiącego się w zwłokach przeszłości<sup>21</sup>. Epizodyczne odniesienia do Zagłady i ludobójstwa występują w innych produkcjach na platformie Netflix. Część z nich pojawia się bez istotnego uzasadnienia i świadczy o asymilacji historycznych zbrodni w kodach kulturowych. W odróżnieniu od czytelnych wątków genocydalnych w *Gwiezdnych wojnach* (1977-2019), np. niszczenia całych planet wraz z mieszkańcami, serial animowany *Rick i Morty* (reż. Justin Roiland, Dan Harmon, 2013 – obecnie) z komediowym dystansem podchodzi do masowego zabijania wymyślnych potworów z innych rzeczywistości. W odcinku *Interdimensional Cable 2: Tempting Fate* (*Międzywymiarowa kablówka 2: Kuszenie losu*, 2015) Jerry, zięć Ricka, trafia do kosmicznego szpitala, gdzie obcy oczekują, że poświęci swojego penisa, aby uratować życie mędrca zdolnego powstrzymać galaktyczną eksterminację. Ziemianin zdecydował, że podda się zabiegowi, ponieważ ludobójstwo jest znane i praktykowane na jego planecie. Ten dowcip można odczytać jako komentarz do pytania powtarzanego w amerykańskim dyskursie moralnej odpowiedzialności za przeszłość: „Co zrobiłbyś, gdyby powtórzył się Holocaust?”.

Rysunek Henryka Tomaszewskiego *Dzikie bestje*<sup>22</sup> dokumentuje wystrzelanie „okazów ogrodu zoologicznego” w Poznaniu podczas wycofywania się wojsk niemieckich. Chodzi o prewencyjny odstrzał drapieżników i innych potencjalnie niebezpiecznych zwierząt, ale oprócz lwa i niedźwiedzia przedstawiono jelenia, zebry i przestraszoną małpkę. Trudno oprzeć się tutaj skojarzeniom z masowymi rozstrzeliwaniem, pierwszym etapem Zagłady, jak

21 Antologia filmowa *Chillerama* (reż. A. Rifkin, T. Sullivan, A. Green, J. Lynch, 2011) zawiera segment *Diary of Anne Frankenstein* (reż. A. Green), a produkcja łączy konwencje horroru i komedii. Zbieżność tytułów zdaje się przypadkowa.

22 H. Tomaszewski *Dzikie bestje*, „Szpilki” 1945, nr 4, ostatnia strona okładki.



i terrorem okupacyjnym. W 2019 roku plany interwencyjnego odstrzału dzików, rzekomo w celu przeciwdziałania epidemii ASF (afrykańskiego pomoru świń), skomentował fanpage *Smutne historie spisane na kacu i tanim papierze*. Dorosła świnia hodowlana zwraca się do lochy dzika z trojgiem małych: „Możemy was ukryć... Ale to będzie kosztowało”<sup>23</sup>. Ta propozycja uruchamia historyczne analogie o niebezinteresownej pomocy prześladowanym Żydom. O ironio, obietnicę ratunku składają zwierzęta hodowane przemysłowo i tak zabijane. Współczesna wrażliwość podsuwa nam interpretacje tych historii o zwierzętach, w których stają się one alegorią historycznej przemocy wobec ludzi. Nieoczekiwanym skutkiem wieloletniego upamiętniania jest zatarcie różnicy międzygatunkowej w przedstawieniach masowej przemocy. Pod koniec wojny nie brakowało dowodów bestialstwa nazistów, ale redakcja „Szpilek” zdecydowała się skomentować „zbrodnię” na zwierzętach. W XXI wieku na odstrzał dzikich zwierząt, służący ochronie interesów hodowców trzody chlewnej, patrzymy oczyma satyryka przez pryzmat historycznych stosunków polsko-żydowskich.

Tego typu odniesienia opierają się na założeniu, że Zagładę upamiętniono już na tyle dobrze, że niepotrzebne są dodatkowe wyjaśnienia historyczne. Sięgający po nie twórcy poszukują środków hiperbolizacji przekazu, bez ryzyka łamania kulturowe tabu, ale i dostrzegają nasycenie kultury popularnej symbolami przeszłości. Dyskurs krytyczny nakazuje przypisać te przedstawienia do kategorii „Holokaustowej bezbożności”, tj. przedstawień wywołujących w widzach uczucie kryzysu. Stanowią one atak na „mechanizmy kognitywne i kulturowe, które utrzymują nasze rozumienie Holokaustu w bezpiecznej odległości od naszego samorozumienia”<sup>24</sup>. Jak podkreśla Matthew Boswell, takie bluźnierstwa nie są jednak wymierzone w ofiary Zagłady, lecz w przedstawicieli powojennego społeczeństwa, niedostrzegających związku między wartościami własnej kultury a historycznym ludobójstwem<sup>25</sup>. Ta postawa estetyczna pojawia się nie tylko w kulturze popularnej, lecz także w dziełach awangardowych, w tym w literaturze pięknej. Jej rewersem są zbawcze narracje „Holokaustowej nabożności”, a mianowicie takie reprezentacje, które podtrzymują wiarę w ludzkość kosztem pominięcia najbardziej drastycznych

23 Zob. <https://www.facebook.com/849899895041147/photos/a.849904095040727/2296032203761235/?type=3&theater,08.01.2019> (25.01.2020).

24 M. Boswell *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Palgrave, Basingstoke 2012, s. 3.

25 Tamże, s. 4.

lekcji Zagłady<sup>26</sup>. Dominick LaCapra, przeprowadzając krytykę „zbawczych narracji”, obawia się, że tradycyjne struktury narracyjne w opowiadaniu o Holokauście prowadzą do przedwczesnego „zamknięcia” przeszłości<sup>27</sup>. Za przykład przyjął on *Listę Schindlera*, gdzie warunkiem pozytywnego zakończenia jest wewnętrzna przemiana bohatera<sup>28</sup>. Krytyka czytelnych wzorców narracyjnych bez wątpienia obejmuje narracje kultury popularnej, opierające się na stereotypowym postrzeganiu trajektorii ocalenia, które odbywa się zazwyczaj dzięki pomocy bohatera bez skazy lub nawróconego łotra – dobitnym przykładem jest tu rabujący/ratujący Żydów główny bohater *W ciemności* (reż. Agnieszka Holland, 2011). Popkulturowa „kanonizacja” Ireny Sendlerowej korzystała z chrześcijańskich wzorców narracyjnych, mimo że gotowość do pomocy wzięła się z lewicowej wrażliwości społecznej, a nie z wiary<sup>29</sup>. Niechęć do konfrontacji z przeszłością ma także formę przedstawiania jednostkowych historii wojennej życzliwości wobec tropionych i prześladowanych Żydów, tak aby możliwe było ich uogólnienie na resztę społeczeństwa. Z takim zabiegiem mamy do czynienia w komiksie *Za dzień, za dwa*, dziejącym się w przededniu powstania warszawskiego<sup>30</sup>. Z drugiej strony innowacyjnymi strategiami narracyjnymi, np. historią alternatywną, posługują się twórcy tekstów dalekich od łamania historycznych tabu. Taki przykład znajdujemy w słuchowisku *Karskiego historia nieprawdziwa* (scen. Szymon Bogacz, reż. Julia Mark, 23 listopada 2014, PR3), gdzie Karskiemu udało się powstrzymać Holokaust, doprowadzić do zakończenia wojny i zniszczenia Związku Radzieckiego.

### Zadania badawcze

Za pioniera refleksji o popularnych przedstawieniach Zagłady należy uznać poetę Władysława Szlengla, wyrażającego obawy o merkantylne

26 Boswell ustawia się tutaj w kontrze do dzieł typu *Listy Schindlera* Stevena Spielberga, to w odniesieniu do tego filmu Gillian Rose ukuła termin „Holokaustowa nabożność”.

27 D. LaCapra *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca 1998; tegoż *Historia w okresie przejściowym: doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009.

28 D. LaCapra *Excerpt from interview with professor Dominick LaCapra*, [https://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%203870.pdf](https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203870.pdf) (27.03.2020).

29 Korektę obrazu hagiograficznego przedstawia A. Bikont *Sendlerowa: w ukryciu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.

30 M. Sowa (scen.), K. Gawronkiewicz (rys.) *Za dzień, za dwa*, Kultura Gniewu, Warszawa 2014.

wykorzystanie tragedii Żydów z warszawskiego getta w mającej powstać po wojnie hollywoodzkiej produkcji w reżyserii Charliego Chaplina. Po włączeniu tej tragedii w logikę przemysłu kulturowego z pola widzenia znikną, zdaniem Szlengla, jej ofiary<sup>31</sup>. Rozważanie etyki przedstawiania to dobrze rozpoznany trop w dyskursie krytycznym, należałoby też przyrzeć się innym modalnościom i zapytać o rolę krytyki. Czy jej zadaniem są doraźne interwencje po przekroczeniu historycznie ruchomych granic reprezentacji? Ponadto czy można uznać kulturę popularną za miarodajne narzędzie odtwarzania wzorca kulturowego? Jakimi środkami narracyjnymi, wizualnymi lub audialnymi posłużono się w nabożnych przedstawieniach? Na czym polegają strategie oporu wobec dominujących dyskursów historycznych? Spróbuję teraz powiązać pierwsze pytanie z rozpoznaniem van Alphen, które wynika z analizy wytworów kultury o wysokim poziomie teoretycznej samoświadomości. Tymczasem pewne działania o edukacyjnej intencji wpadają w pułapkę niezamierzonej transgresji, np. inscenizacja likwidacji getta w Będzinie w 2010 roku. W tej rekonstrukcji historycznej niedostatecznie zadbane o usunięcie współczesnych elementów scenografii, problem polega jednak na lekkomyślnym wywołaniu afektów. Prekursorką „odgrywania” Zagłady była Wanda Jakubowska w *Ostatnim etapie*, niemniej jednak kinematografia ma inny kapitał kulturowy. Warto zaznaczyć, że mimo olbrzymiej popularności widowisk rekonstrukcyjnych nie pojawili się naśladowcy inscenizatorów ze Śląska. Na badaczach kultury popularnej spoczywa obowiązek zarówno rejestrowania przemian znanych form reprezentacji, jak i odkrywania nowych pól i mediów. Działania transgresywne podlegają procesom kanonizacji, co może osłabić ich potencjał „ożywiania” przeszłości. O kanonizację najłatwiej wtedy, gdy chodzi o wykorzystanie „niskiego” gatunku, który w procesie rozwoju uzyskał samoświadomość (np. komiksy i powieści graficzne). Znacznie większą przeszkodą jest problem identyfikacji z oprawcami, cynicznie zresztą wykorzystywany przez neonazistowskich twórców gier komputerowych, w których gracz „zarządza” obozem koncentracyjnym, włącznie z selekcją na rampie<sup>32</sup>. Pedagogiczny wymiar upamiętniania Zagłady oraz obawy przed demontażem ładu politycznego opartego na liberalnej demokracji łączą się w komedii *Jojo Rabbit* (reż. Taika Waititi, 2019). Ten interwencyjny film

31 W. Szlengel *Bardzo przepraszam*, w: *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*, zebrał i oprac. I. Maciejewska, PIW, Warszawa 1977, s. 121.

32 Gry tego typu pojawiły się już na przełomie lat 80. i 90. AP, *Video game uncovered in Europe uses Nazi Death camps as theme*, „The New York Times” 1.05.1991, sekcja A, s. 10.

powtarza niektóre chwytły z wcześniejszych komedii o Holokauście, obiektem satyry jest przede wszystkim niedojrzałość ślepych wyznawców nazizmu/neofaszyzmu. Optymistyczne zakończenie przekonuje, że z uprzedzeń można się wyleczyć w bezpośrednim, emocjonalnym kontakcie z prześladowanymi. Reżyser szuka ratunku dla współczesnej polityki, przebierając alt-prawicę w historyczny kostium. Z drugiej strony prawicowa rewizja przeszłości korzysta z narzędzi kultury popularnej, zarówno w tradycyjnych mediach (rysunki satyryczne), jak i w kanałach cyfrowych. Stąd nieustanna konieczność analizy ideologicznej tych przekazów. Jak się wydaje, transgresywne przedstawienia korzystają z tradycyjnego podejścia do edukacji o przeszłości, mimo że trudno przypisać im typowe cele pedagogiki historycznej.

## Abstract

---

**Tomasz Łysak**

UNIVERSITY OF WARSAW

*The Diary of Anne Frankenstein: Broadening of the Field of Studies on Popular Culture and the Holocaust*

Analyses of popular culture and the Holocaust have concentrated on a few genres of visual culture (with an emphasis on comics) at the cost of diminishing the role of audio culture (popular music and radio dramas). Practices of employing new media in digital culture have been insufficiently recognised. Łysak tries to rectify omissions in scholarship and draws a map for a new field of study on "scattered references to the Holocaust," namely representations containing episodic references to the genocidal past which do not conform to standards of traditional commemoration. Finally, he underlines the necessity of ideological interpretation of popular representations as they are utilised in politically motivated revisions of history.

## Keywords

---

Holocaust, popular culture, cultural model, paradigm of commemoration, Holocaust impiety