
Roztrząsania i rozbiory

Zagłada Żydów z perspektywy kultury polskiej

Karolina Koprowska

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 5, S. 147–156

DOI: 10.18318/td.2023.5.9 | ORCID: 0000-0002-7177-5554

Recenzja książki:
Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019), t. 1: *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*; t. 2: *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021.

Dwutomowa publikacja *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019)* stanowi rezultat imponującego w założeniu i zakresie przedsięwzięcia badawczego. Wobec wielości pojedynczych analiz poświęconych poszczególnym twórcom czy tekstom kultury bądź też proponujących przekrojowe ujęcia wybranych wątków problemowych odpowiada ona na rozpoznaną przez redaktorów potrzebę kompleksowej syntezy różnych form obecności doświadczenia zagłady Żydów w polskiej kulturze. Nie oznacza to oczywiście, że w polskich studiach nad Holokaustem nie podejmowano do tej pory prób całościowych opracowań – tych istniejących jest jednak wciąż niewiele, a dodatkowo większość z nich dotyczy reprezentacji literackich¹. Na ich tle wyróżnia

Karolina Koprowska – literaturoznawczyni, kulturoznawczyni i jidyszystka. Rozprawę doktorską przygotowała na Wydziale Polonistyki UJ. Asystentka w Instytucie Judaistyki UJ. Autorka książki *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków* (2018), współredaktorka publikacji: *Świadek: jak się staje, czym jest?* (2019), *„jak burgund pod światło...” szkice o Zuzannie Ginczance* (2018). Kontakt: karolina.koprowska@uj.edu.pl.

¹ Zob. m.in. *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000; *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005; M. Adamczyk-Garbowska, M. Ruta, *Literatura polska i jidysz wobec Zagłady*, w: *Następstwa zagłady Żydów. Polska*

się opublikowany w 2017 roku tom *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, którego autorzy tematyzują tytułowe imaginarium w odniesieniu do skojarzonych z Zagładą znaków i symboli pojawiających się w różnych tekstach, formach i obiegach kultury². Zamyśl *Reprezentacji Zagłady* jest inny: zakłada syntetyzujące omówienie artystycznych ewokacji Holokaustu w teatrze, filmie, muzeach, sztukach wizualnych oraz w kulturze popularnej, co – jak zaznaczają redaktorzy – ma uświadomić współczesnemu odbiorcy wielowymiarowość oraz niezwykłą mnogość tego typu przedstawień. Ich przegląd przynosi ponadto rekapitulację aktualnego stanu wiedzy, a także wskazuje na słabo dotychczas opracowane zagadnienia i możliwe kierunki dalszych analiz. Takie kompleksowe ujęcie nie skutkuje – co warto podkreślić – katalogowaniem czy wyliczaniem tekstów kultury dotyczących problematyki Zagłady, których interpretacja zamykałaby się w formie leksykonowych haseł, lecz pozwala je umieścić w nowych kontekstach znaczeniowych.

Rozmach monografii, liczącej ponad 1400 stron, ujawnia się w nadanych jej ramach czasowych, tematycznych-problemowych i metodologicznych. Poszerzenie pola reprezentacji Zagłady o inne niż literatura przejawy aktywności kulturowej zaowocowało zgromadzeniem niezwykle bogatego, obszerne- go i ilustrowanego materiału źródłowego, który nie tylko dowodzi, jak bardzo Zagłada jest obecna w polskiej kulturze, ale też pozwala warunki tej obecności problematyzować i niuansować. Prezentowany w książce namysł obejmuje długi okres osiemdziesięciu lat od wybuchu drugiej wojny światowej. Dzięki uwzględnieniu tak szerokiej perspektywy czasowej możliwe jest uchwycenie trajektorii przemian w strategiach przedstawiania Zagłady, które wiążą się w równym stopniu z tendencjami estetyczno-artystycznymi, przełomami w polskiej rzeczywistości społeczno-kulturowej i zmieniającymi się dominantami publicznego dyskursu o Holokauście. Szeroko zakrojony przedmiot badań wymagał zaangażowania interdyscyplinarnego i wieloautorskiego zespołu, który utworzyli specjaliści zajmujący się różnymi obszarami studiów nad Zagładą i reprezentujący odmienne podejścia badawcze z zakresu szeroko pojętego kulturoznawstwa, antropologii, literaturoznawstwa, historii czy historii sztuki. Na tom pierwszy, opatrzony podtytułem *Problematyka*

1944-2010, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Wydawnictwo UMCS, Żydowski Instytut Historyczny, Lublin 2011; *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

2 *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

Zagłady w filmie i teatrze, składają się rozdziały Bartosza Kwiecińskiego o filmie fabularnym w latach 1945-1989, Katarzyny Mąki-Malatyńskiej o filmie fabularnym po 1989 roku, Tomasza Majewskiego o filmie dokumentalnym, Małgorzaty Leyko o teatrze żydowskim i Marty Bryś o teatrze polskim. Tom drugi, omawiający problematykę *Zagłady* w sztukach wizualnych i popkulturze, zawiera studia Anny Ziębińskiej-Witek o muzeach, Marty Koszowy o fotografii, Izabeli Kowalczyk o sztukach wizualnych oraz Tomasza Łysaka o kulturze popularnej. Całość poprzedza zamieszczony w tomie pierwszym wstęp trojga redaktorów: Sławomira Buryły, Doroty Krawczyńskiej i Jacka Leociaka.

Lektura kolejnych rozdziałów przekonuje, że kwestię tytułowych reprezentacji *Zagłady* autorzy sytuują na granicy mimetyzmu i performatywności³. Analizując wybrane teksty kultury, skupiają się bowiem nie tylko na relacji podobieństwa, odsyłającej do różnych sposobów ukazywania rzeczywistości empirycznej i prowadzącej do werystycznej oceny przedstawień, lecz także na ich roli twórczej i performatywnej, zapytują zatem o to, jak reprezentacje wpływają na rzeczywistość i jakim przekształceniom ją poddają. Kwieciński w zaproponowanej analizie filmów fabularnych powstałych w okresie Polski Ludowej zdaje sprawę z uwarunkowanych ekonomicznie i ideologicznie poszukiwań języka artystycznego pozwalającego opowiedzieć o nieodległej przeszłości wojennej. Choć twórcy filmowi sięgają w dużej mierze po obrazowanie baśniowe, metaforyczne czy alegoryczne, w którym zacierają się granice między żydowskim doświadczeniem *Zagłady* a polskim doświadczeniem obozowym, i choć zrealizowane wtedy produkcje ciążą ku romantycznemu heroizmowi i humanistycznej wzniosłości usensowniającej śmierć, Kwieciński stara się w nich wyłonić wyobrażenia ikoniczne, obrazy, które zachowały się w kulturowym imaginarium i jako cytaty wizualne powracają w późniejszych filmach. Podobną praktykę rehabilitowania wczesnych dzieł sztuki (szczególnie sztuki obozowej), uznawanych przeważnie za formalnie nieudane, podejmuje w swoim rozdziale Kowalczyk, widzi w nich bowiem zapisy ludzkiej kondycji psychicznej w sytuacji granicznej, skłaniającej autorów albo do kreowania estetyzujących i eskapistycznych idylli, albo do diagnozowania procesu degradacji człowieczeństwa.

We współczesnych polskich filmach o tematyce zagładowej dominujące strategie wizualne sytuują się – zgodnie z ustaleniami Mąki-Malatyńskiej

3 Por. M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

– między tendencją do autentyzacji, o czym świadczą zamieszczane w filmach dedykacje, materiały archiwalne i relacje ocalałych bądź adaptacje literatury dokumentu osobistego, a tendencją do fikcjonalizacji, prowadzącej często do korzystania ze schematu melodramatu. Autorka rozdziału poświęconego polskiemu kinu po przełomie 1989 roku osobno uwzględnia specyfikę przedstawień postpamięciowych, w których pamięć o Zagładzie, niebędąca osobistym ani rodzinnym doświadczeniem drugiego pokolenia reżyserów, jest zmediatyzowana i zapośredniczona przez inne teksty czy obrazy. Postpamięciowy dystans wobec Zagłady opisuje również położenie artystów tworzących od lat dziewięćdziesiątych sztukę krytyczną, którą – w ujęciu Kowalczyk – określa „innovacja i dekonstrukcja”, a zatem skłonność do odrzucania dyktatu stosowności i utrwalonych konwencji, a sięgania po ironię i eksperyment.

Dla zawartych w obu tomach analiz strategii wyrażania Zagłady w przedstawieniach filmowych, teatralnych i artystycznych istotnym punktem odniesienia jest namysł nad granicami reprezentacji. Przywołując poszczególne dzieła, autorzy rozdziałów sprawdzają, jak w badanym przez nich okresie kształtuje się kanon stosowności, w jakim stopniu teatr, kino czy sztuka przekraczają ograniczenia etyczno-estetyczne, a w jakim pozostają zachowawcze. W analizie fotografii omawianych przez Koszowoy czy innych form wizualnych i artystycznych komentowanych przez Kowalczyk istotny jest także sposób ich funkcjonowania, umiejscowienia, cyrkulacji oraz ekspozycji, gdyż warunkuje dodatkowo wartość i znaczenie danej reprezentacji. W rozdziale poświęconym fotograficznym przedstawieniom Zagłady uwagę zwracają przede wszystkim fragmenty, w których autorka rozważa problem użycia zdjęć, „remediacji i reinwencji medium”. Wśród strategii funkcjonalizowania fotografii źródłowych wymienia z jednej strony ich instrumentalne traktowanie jako pomocniczego narzędzia historii, ilustracji publicystycznych czy sposobu konstruowania narracji filmowych lub muzealnych, a z drugiej – nieredukującego ich formy i treści performowania w obszarze sztuki, a także niektórych akcjach społeczno-artystycznych. Mechanizmy cyrkulacji i praktykowanie retellingu konstytuują również formy obecności reprezentacji zagładowych w popkulturze. Opisując różne przejawy popkulturowych odniesień do Zagłady, pojawiające się między innymi w muzyce, komiksach, grach wideo i internecie, Łysak podkreśla znaczenie gestu rekontekstualizacji, przyczyniającego się do skojarzenia danego tekstu kultury z zagładowym imaginariem. Mechanizm ten powoduje, że – dla przykładu – przedwojenne szlagiery w muzyce rozrywkowej konotują Zagładę (przypadek piosenki

Miasteczko Bełż), z kolei piosenka *Płonie stodoła* Czesława Niemena nabiera „po Grossie” złowrogiego wydźwięku.

Reprezentacje Zagłady w polskiej kulturze autorzy rozpatrują nie tylko pod względem ich walorów mimetyczno-estetycznych jako przedstawień doświadczenia granicznego lub jego określonych ewokacji. Próbując uniknąć anachronicznego trybu lektury, uwzględniają oni także uwarunkowania czasowe i epistemologiczne analizowanych tekstów, wynikające zarówno z kontekstu historycznego, w którym powstawały, jak i ze stanu wiedzy, jaką mogli dysponować twórcy. Dzięki zbadaniu procesu powstawania omawianych dzieł i przywołaniu kluczowych wątków w ich recepcji można prześledzić, jaki wpływ na reprezentacje Zagłady miała rzeczywistość polityczno-społeczna (i angażujący się w nią różni aktorzy kulturowi) oraz w jaki sposób były one zależne od uwikłań ideologicznych. Z analiz zawartych w kolejnych rozdziałach można zatem wyprowadzić – wyrażone zresztą eksplicitnie przez większość autorów – fundamentalne rozpoznanie: reprezentacje zagłady Żydów w polskiej kulturze profiluje perspektywa polonocentryczna. Ta szczególnie optyka powoduje, że interesujące autorów teksty odzwierciedlają przede wszystkim polską pamięć o Holokauście, która ogniskuje się wokół okupacyjno-zagładowych skutków dla kondycji polskiego społeczeństwa, problemu relacji Polaków i Żydów oraz polskich postaw wobec żydowskiego cierpienia. W takim ujęciu doświadczenie żydowskich ofiar – a także tych, którzy ocalili – schodzi na dalszy plan: nie tylko zostaje usytuowane na marginesie dyskursu okupacyjnego, ale bywa też instrumentalizowane przez rywalizujące z sobą polityki pamięci. Istotniejsza od głosu ofiar okazuje się w tym przypadku ochrona autowizerunku własnej grupy. Dlatego w rozdziałach powraca problem uniwersalizacji i polonizacji Holokaustu, w filmach z okresu PRL przejawiający się na przykład zacieraniem różnicy między polskimi a żydowskimi losami wojennymi⁴.

Dynamikę polskiej pamięci o Zagładzie doskonale ukazuje w swoim rozdziale Ziębińska-Witek, która śledzi ją na podstawie procesu muzealizacji i upamiętniania, a dokładniej tworzenia muzeów-miejsc pamięci, pomników, wydarzeń rocznicowych czy wystaw. Badaczka przeprowadza nas przez kolejne etapy kształtowania się form i praktyk upamiętniających Zagładę,

4 Tutaj pojawić się może wątpliwość, czy rozbudowane w tekstach Kwiecińskiego i Mąki-Malatyńskiej omówienia filmów, w których na pierwszym planie zostają ukazane losy polskich więźniów (są one zatem przykładem dystansowania się wobec żydowskiego doświadczenia Zagłady), nie zaburzają spójności wywodu i nie powodują wtórnego rozmycia fenomenu różnicy w doświadczeniach obu grup.

poczynając od tużpowojennego „czasu żałoby i męczeństwa”, w którym rozwija się dyskurs o polskiej i żydowskiej martyrologii (o czym świadczy choćby organizowanie wspólnych uroczystości rocznicowych na terenie byłych obozów Auschwitz i Majdanek), relacjonując następnie postępującą po 1949 roku polonizację obozów oraz heroizację i monumentalizację pamięci zamykanej w formie pomników. Okres po 1989 roku zostaje zaś ujęty w klamrę „czasu pamięci” Pierre’a Nory i obrazuje intensyfikację rozmaitych praktyk przywoływania pamięci o Zagładzie jako doświadczeniu Żydów, działań reorientujących narracje wystawiennicze w obozowych miejscach pamięci, a także inicjatyw oddolnego performowania (post)pamięci.

Wobec diagnozowanej przez autorów zależności strategii przedstawiania Zagłady od trajektorii polskiej pamięci zbiorowej wątpliwości budzi decyzja o umieszczeniu w publikacji rozdziału Leyko, który stanowi skądinąd znakomite i pieczołowicie przygotowane studium jidyszowego/żydowskiego teatru w Polsce. Badaczka pokusiła się o kontekstualizację jego powojennej historii, uzupełniając ją o początki i rozwój teatru w jidysz przed 1939 rokiem oraz opisując wojenną działalność teatralną jako element rzeczywistości gettovej i obozowej. Jako jidyszystkę ucieszyło mnie – w pierwszym odruchu – dostrzeżenie znaczenia instytucji będącej jednym z ośrodków odbudowującego się po wojnie środowiska żydowskiego i życia kulturalnego w jidysz, a jednocześnie stanowiącej niewątpliwie istotną część rzeczywistości kulturowo-społecznej powojennej Polski. Gest inkluzywności koresponduje zatem z projektem Idy Kamińskiej, jednej z głównych organizatorek jidyszowej sceny teatralnej, która – jak podkreśla Leyko – dążyła do uczynienia teatru miejscem wspólnym dla kultury polskiej i żydowskiej. W publikacji sygnalizującej w tytule problem reprezentacji Zagłady w polskiej kulturze tak pomyślany rozdział nie wydaje się jednak oczywisty i wymagałby, jak sądzę, rekonceptualizacji rozumienia polskiej kultury. Podobnie ma się rzecz z dość rachitycznym fragmentem o jidyszowych produkcjach filmowych w rozdziale Majewskiego, w którym zabrakło uzasadnienia ich powiązania z powojennym filmem dokumentalnym⁵.

Poszerzenie pola reprezentacji Zagłady i jego holistyczny ogląd stanowią o istotnej wartości poznawczej omawianych tomów i ich nowatorskim

5 Jeśli już przyjąć perspektywę inkluzywności, to zwraca uwagę brak wzmianki o jidyszowych audycjach w kontekście słuchowisk radiowych, o których pisze Łysak w rozdziale o popkulturze. Por. A. Rozenfeld, *Audycje w języku jidysz w Polskim Radiu po II wojnie światowej*, „Studia Judaica” 2018, nr 2 (42).

charakterze. Nie ulega bowiem wątpliwości, że to pierwsze tego typu opracowanie na gruncie polskich badań. Poszczególne rozdziały przynoszą odkrywczycze analizy, z powodzeniem łączące bliską perspektywę interpretacyjną, skupioną na omawianych tekstach, które tym samym zachowują swoją autonomiczność i nie pełnią jedynie funkcji ilustracyjnej, z dbałością o osadzenie ich w szerszym kontekście historyczno-społecznym i formułowanie uogólniających rozpoznań na temat polskiej kultury pamięci. Przy tak sprofilowanym przedmiocie badań – reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej – zastanawiający jest jednak gest wyjścia poza literaturę. W monograficznej syntezie brakuje osobnego studium poświęconego przedstawieniom literackim, co pośrednio (i zapewne nieintencjonalnie) może sugerować wyłączenie ich z obszaru kulturowego. Zgłaszając tę wątpliwość i wyrażając poczucie braku, mam oczywiście świadomość, że *Reprezentacje Zagłady* poprzedza wydany w 2012 roku tom *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, a redaktorzy traktują dwutomową monografię jako ciąg dalszy wcześniejszych badań nad literaturą. Jednocześnie tom pierwszy, który domyka cezura 1968 roku, otwiera możliwość koniecznych dopowiedzeń, rozwinięć i uzupełnień. Jego kontynuacja może uwzględniać zarówno zaktualizowany korpus tekstowy (m.in. twórczość autorów emigracyjnych, literaturę jidyszową – zwłaszcza tę wydawaną w powojennej Polsce, najnowszą literaturę polską tworzoną po Marcu bądź gatunki z pogranicza literackości, takie jak esej czy reportaż), jak i inne strategie lekturowe omówionych już tekstów, inspirowane rozwijającymi się w ostatnim dziesięcioleciu narzędziami nowej humanistyki.

Dwutomowe *Reprezentacje Zagłady* są monografią zbiorową, co paradoksalnie decyduje o jej sile i zarazem o jej słabości. Wielogłosowy podmiot autorsko-redaktorski gwarantuje interdyscyplinarne zróżnicowanie perspektyw, umożliwiając tym samym nawigowanie po tak złożonym i wielowymiarowym polu badawczym, jakie otwiera tytułowe zagadnienie. Kształt poszczególnych rozdziałów wynika w dużej mierze z indywidualnych strategii metodologicznych i oddaje przyjęty przez danego autora czy autorkę sposób syntetyzowania treści oraz selekcjonowania materiału, będący przy tym wyrazem jego czy jej temperamentu badawczego. Z jednej strony autonomiczność w wielogłosie sprawia, że czytelniczka/czytelnik może przyglądać się podobnym kwestiom lub tym samym dziełom przez pryzmat dopełniających się konfiguracji interpretacyjnych. Dla przykładu realizowane w ostatnim czasie żydowskie produkcje teatralne w opracowaniu Leyko obrazują instytucjonalną przemianę statusu teatru żydowskiego

we współczesnej Polsce⁶, a w rozdziale Bryś zostają włączone w kontekst teatru polskiego. Punkt styczny tekstów Majewskiego i Koszowy wiąże się zaś z postacią Wilhelma Brassego, jednego z pracowników sekcji fotograficznej obozowej służby identyfikacyjnej, który wykonywał między innymi zdjęcia portretowe więźniów. W swoim studium o filmie dokumentalnym Majewski analizuje poświęcony obozowemu fotografowi dokument *Portrecista* Ireneusza Dobrowolskiego w kontekście poetyki filmu ikonograficznego i wskazuje na kluczową dla struktury tego przedstawienia ambiwalencję wynikającą z balansowania na granicy fetyszyzacji i estetyzacji zdjęć. Koszowy skupia się natomiast na fotograficznej działalności w obozie, dokładnie ją rekonstruując na podstawie zarówno dwóch filmów (wspomnianego *Portrecisty* Dobrowolskiego i Marii Anny Potockiej *Wilhelm Brasse. Fotograf. 3444. Auschwitz 1940-1945*), jak i świadectwa samego Brassego. I jeszcze jeden przykład pozytywnej korespondencji tekstów – opowieść Leyko o prowadzonej w gettach i obozach działalności teatralnej dopełnia zawarty w rozdziale Łysaka przegląd wojennej kultury popularnej, w którym najwięcej uwagi autor poświęca muzyce, humorowi i dowcipowi.

Zindywidualizowanie podmiotu wieloautorskiego powoduje – z drugiej strony – że rozdziały zdają się bytami odrębnymi, a wiele poruszanych w nich wątków oświetla się wzajemnie raczej w efekcie czytelniczego wysiłku, a nie na poziomie autorskiego dialogu. Efekt powtórzeń jest oczywiście w pewnym stopniu nieunikniony, gdy dokonuje się przekrojowych analiz wspólnego pola badawczego, ale miejscami wywołuje on wrażenie niedostatecznych powiązań międzytekstowych – choćby w postaci wzajemnych odniesień do rozdziałów, pojedynczych analiz czy zastosowanych pojęć⁷. W moim odczuciu repetycje wydają się najbardziej kłopotliwe, gdy dotyczą periodyzacji i ramowania płynnego pola reprezentacji Zagłady. Autorzy nadają swoim

6 W tym miejscu warto skorygować drobną nieścisłość, która pojawia się w odniesieniu do monodramu *Ginczanka. Chodźmy stąd* w reżyserii Krzysztofa Popiołka. Przypominając losy poetki, autorka wspomina, że *Ginczanka* została zadencjonowana w Krakowie i zastrzelona na ulicy. Tymczasem, jak podaje Ryszard Kotarba, najprawdopodobniej została ona zamordowana na terenie obozu Płaszów (t. 1, s. 585).

7 Symptomem takiego wrażenia jest rozbieżność w tłumaczeniu terminu *Erkennungsdienst* – u Tomasza Majewskiego pojawia się „obozowa służba rozpoznawcza” (t. 1, s. 396), a u Marty Koszowy „obozowa służba identyfikacyjna” (t. 2, s. 177). W publikacji natrafiłam na jedną adnotację, zawartą w przypisie, odsyłającą do innego tekstu w tomie – w rozdziale o fotografii Marta Koszowy informuje, że przedstawienia Józefa Szajny są omówione przez Izabelę Kowalczyk (t. 2, s. 151).

rozważaniom układ chronologiczny, dlatego też odnoszą się do podobnych momentów węzłowych w polskiej historii powojennej, a także w studiach i debatach nad Zagładą. Jedną z kluczowych dla nich cezur staje się – co jak najbardziej uzasadnione – wydanie *Sąsiadów* Jana Tomasz Grossa, wątpliwości może jednak budzić zasadność komentowania przez kilku autorów zarówno samej książki, jak i wywołanych przez nią reperkusji. Poczucie odrębności poszczególnych rozdziałów sygnalizuje większy problem, związany, jak myślę, z niewystarczającą konceptualizacją głównych kategorii analitycznych wyznaczających „miejsca wspólne” dla wszystkich tekstów.

Taką potencjalną całościową ramę syntezy dostrzegam w tekście Majewskiego, proponującego ujęcie „niewyrażonego” doświadczenia Holokaustu jako potencjalnego źródła traumy kulturowej, zachodzącej – jak pisze – „o ile członkowie pewnej grupy, biorąc odpowiedzialność za cierpienie będące udziałem tych, wobec których odczuwają empatię, otwierają przestrzeń dla przekształcenia strukturalnego własnej kultury. Trauma kulturowa to proces aktywnej przebudowy zasad i norm własnej kultury, wynikający z uznania wagi «traumy innych»” (t. 1, s. 338). Pojęcie traumy kulturowej pozwala zatem wpisać traumatyczne doświadczenie w szerszy kontekst teorii społecznej i teorii kultury. Podążając za tym kierunkiem metodologicznym, można doprecyzować relację między doświadczeniem Zagłady a polską kulturą, natomiast odnosząc się do różnych obszarów kulturowych – sprawdzić, w jakiej mierze Zagłada stanowi wydarzenie przekształcające polską strukturę społeczno-kulturową.

Jak wspomniałam, omawiane w tomach reprezentacje doświadczenia żydowskiego warunkuje „polskie spojrzenie”, tymczasem kwestia ta nie podlega we wstępie ogólnej problematykacji⁸. W poszczególnych rozdziałach powraca figura „polskiego świadka Zagłady” i jej poczynione w ostatnim czasie redefinicje (Bryś, Koszowy), niektórzy autorzy (Kwieciński, Mąka-Malatyńska, Majewski, Bryś) podążają za rozumieniem powojennego polskiego społeczeństwa jako posttraumatycznego, jeszcze inni podnoszą kwestię (post)pamięci i różnych sposobów jej ujmowania (Mąka-Malatyńska, Bryś,

8 Wydane w ostatnim czasie publikacje pozwoliłyby zaś frapująco sprofilować problem „polskiego spojrzenia”. Zob. np. J. Borowicz, *Pamięć perwersyjna. Pozycje polskiego świadka Zagłady*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020; *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942-2015)*, red. M. Hopfinger, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018; T. Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Litera, Warszawa 2018; G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Ziębińska-Witek, Kowalczyk). Sprawnemu nawigowaniu po rozległym obszarze reprezentacji Zagłady – z perspektywy zarówno autorów, jak i czytelników – mogłoby posłużyć wytyczenie wspólnej siatki pojęciowej.

Publikacja *Reprezentacje Zagłady* z całą mocą ukazuje, że powojennej kultury polskiej nie można pomyśleć bez doświadczenia i pamięci Holokaustu. Poczynione na marginesie lektury dwóch tomów uwagi, spostrzeżenia czy skojarzenia nie podważają ich znaczenia jako niezwykle cennego studium, które dokumentuje i podsumowuje długi proces mierzenia się z (nie)obecnością, (nie)wyrażalnością i (nie)przedstawialnością Zagłady. Ze względu na charakter syntetyczny i przekrojowy monografia – jak słusznie przewidują redaktorzy we wstępie – będzie miała szansę stać się naczelnym opracowaniem reprezentacji Zagłady w polskiej kulturze, po którą sięgną nie tylko badacze i specjaliści, lecz także osoby spoza środowiska akademickiego.

Abstract

Karolina Koprowska

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

The Holocaust from the Perspective of Polish Culture

Review of the publication *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019)* (Representations of the Holocaust in Polish Culture), vol. I: *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze* (Problems of the Holocaust in Film and Theater), vol. II: *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze* (Problems of the Holocaust in Visual Art and Popular Culture), ed. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Warsaw 2021.

Keywords

Holocaust, Jews, Polish culture, representation