



MARCIN WOŁK

<http://orcid.org/0000-0002-5103-7730>

Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Czy lubimy czytać o Szoa?

Marta Tomczok: *Czyja dzisiaj jest Zagłada?*

Retoryka – ideologia – popkultura.

IBL PAN i UŚ, b.m.w., cop. 2017, ss. 359.

Pan im pokazuje przedstawienie, a im się wydaje, że to prawda, ale to nie wszystko: antysemita myśli, że jak zagłada Żydów może być pokazana w kinie, to znaczy, iż jej w ogóle nie było.

Rabin Zew Wawa Morejno¹

Z pewnością nie tylko ja znam to dziwne uczucie, kiedy studenci zapytani o swoje lektury odpowiadają, że „lubią książki o Holokauście” – tę mieszaninę poczucia niewłaściwości (bo przecież to nie jest temat literacki jak każdy inny!), rezygnacji (jak to wytłumaczyć dwudziestolatkom wychowanym na GTA i Netfliksie? może pod koniec semestru...) oraz belferskiej kalkulacji (lepszta taka motywacja do czytania niż żadna). I pewnie nie tylko mnie ta odpowiedź skłania do autoindagacji. Nie, nie lubię „książek o Holokauście”. Czytam, bo muszę, czytam, bo trzeba. I unikam, jak mogę, tego, po co najchętniej sięga ta młodzież – przystosowanych *ad usum Delphini* (para)dokumentów oraz popularnych fabuł z Zagładą w tle. Dlatego wdzięczny jestem badaczkom i badaczom takim jak Marta Tomczok za to, że czytają i oglądają je za mnie, niejako w moim imieniu analizując obszary popkultury coraz wyraźniej anektującej ten temat, który na naszych oczach przestaje być Tym Tematem.

Czytelników z syndromem wyjątkowości Holokaustu lektura niedawnej książki Tomczok nie napawa optymizmem. Uświadamia bowiem, że ze swoim „drugopokoleniowym” podejściem do reprezentacji Szoa (pisać o Tym powinno się właściwie tylko dokumentarnie, faktograficznie, a jeśli już literacko, to

¹ Wypowiedź cytowana w: M. MARZYŃSKI: *Sennik polsko-żydowski*. Warszawa 2005, s. 72.

ostrożnie dobierając i po aptekarsku odmierzając środki artystyczne, tak, by nie naruszyć ważkości tematu) należymy do gatunku ginącego. I że, co gorsza, w procesie, którego jesteśmy dziś świadkami – czyli mimowolnymi uczestnikami – nie tylko zanika takie podejście do Zagłady, ale wręcz rozplywa się ona sama jako zdarzenie jedyne w swoim rodzaju, wymykające się kategoryzacji, trwale naznaczające dzieje ludzkości. Na pytanie Theodora Adorna o możliwość poezji po Auschwitz dzisiejsza kultura rozrywki odpowiada wzruszeniem ramion – o ile w ogóle zaprzęta sobie nim głowę (pewnie byłaby gotowa rozważyć, czy warto nakręcić o tym wideoklip). Na pytanie Slavoj Žižka, czy możliwa jest epicka powieść o Auschwitz², odpowiada gromkim „Tak!”: nie tylko powieść, ale też melodramat, romans, kryminał, horror, *whatever...* Bo dokonało się nieuniknione: „Auschwitz” – jako miejsce, jako temat i jako synekdocha Zagłady – stał się dla popkultury jedną z wielu osi, wokół których można budować poruszające fabuły z potencjałem przekształcenia w atrakcyjny towar.

Zdając sprawę z tego stanu rzeczy, Marta Tomczok kilkakrotnie deklaruje konieczność odrzucenia kategorii stosowności – jako narzędzia w gruncie rzeczy uniemożliwiającego rzetelną analizę tekstów popkultury i popytu na nie:

Czyją [...] ciekawość zaspokajają miłosne udręki Żydówek z czasów Holocaustu? Dlaczego pragniemy podglądać właśnie je i to w fabule rażąco naruszającej [rzeczywiste – M.W.] scenariusze holokaustowe? I czy to pragnienie można (trzeba) tłumaczyć potrzebą jakiegokolwiek skandalu? W moim odczuciu „ostre” pojęcia, takie jak wspomniany skandal, a szczególnie zasada *decorum* jedynie utrudniają zrozumienie zainteresowania tym typem romansu.

s. 179

Zamiast pojęcia stosowności badaczka proponuje instrumenty bardziej neutralne aksjologicznie, przede wszystkim rozmaite inne kategorie retoryczne (bo przecież *decorum* też jest pojęciem wywodzącym się z retoryki) oraz narzędzia analizy ideologicznej. Charakterystyczne jednak, że wbrew metodologicznym deklaracjom autorki normatywne stwierdzenia o (nie)stosowności pewnych ujęć, przedstawień czy poetyk raz po raz wciskają się jej pod pióro, i to bez cudzysłowu („Przyglądam się bodaj najciekawszemu, ale i najbardziej niestosownemu schematowi [...], czyli romansowi wojennemu Żydówki i nazisty” – s. 13; „Nie wszystkie z tych propozycji [artystycznych – M.W.] uznać należy za etycznie zrozumiałe. W niektórych tkwi wręcz przesada” – s. 14; „nadużycia” w kryminałach „są nośnikami różnych szkodliwych wyobrażeń związanych współcześnie z Zagładą” – s. 15; a wypowiedź Magdaleny Cieleckiej, która wracając z demonstracji KOD-u, poczuła się „jak żydowskie dziecko w tramwaju w czasie okupacji”, jest przykładem „niewłaściwie pojmowanego partykularyzmu”, i to mimo „przepraszam za

² Zob. S. ŽIŽEK: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010, s. 8.

porównanie³ użytego wówczas przez aktorkę – s. 103). Taki brak konsekwencji w operowaniu podstawowymi pojęciami trzeba by uznać za błąd metodologiczny, gdybyśmy chcieli potraktować recenzowaną książkę jako klasyczną monografię naukową – i gdyby jej temat był inny. Tymczasem jest ona raczej dość luźnym zbiorem studiów i szkiców (jeden z fragmentów – o sosnowieckim getcie – ma nawet poetykę osobistego reportażu). Większość rozdziałów publikacji ukazała się wcześniej osobno, co oczywiście samo w sobie nie jest niczym złym. Autorka ma temperament zdecydowanie krytyczny, a nawet publicystyczny. Przejawia żywe zaangażowanie w sprawy, o których pisze, jako badaczka godzi się z faktycznością pewnych zjawisk, lecz buntuje się przeciw kierunkowi, w jakim podążają. Czy to źle? Czy scjentyficzna obiektywność w opisywaniu procesu, który napawa niepokojem i w którym – powtórzę – chcąc nie chcąc bierze się udział, byłaby naprawdę bardziej na miejscu od postawy aktywistycznej? Nie sądzę.

O ile jednak pewne niekonsekwencje czy skróty myślowe czytelnik skłonny jest złożyć na karb zaangażowania autorki, o tyle trudniej mu przejść do porządku nad tymi cechami książki, które wynikają z jej nazbyt widocznego kompilacyjnego rodowodu. Chodzi mi o niedostatki całościowej kompozycji i brak hierarchicznego uporządkowania, a nawet wyraźniej zaznaczonego planu wywodu. Marta Tomczok pisze oczywiście na temat (kto, przy użyciu jakich środków oraz w jakich celach współcześnie rości sobie i egzekwuje na gruncie kultury popularnej prawo do spuścizny Szoa – w sensie kulturowym, historycznym, politycznym, ekonomicznym), jednakże kolejne rozdziały sytuują się niejako obok siebie, na ogół brakuje między nimi wyraźnego stosunku wynikania, niekiedy też przywołują nie tylko podobne zagadnienia, ale i podobne argumenty – choć z wciąż nową egzemplifikacją, w nowych ujęciach problemowych i słownych. Badaczka ma rzadki dar wyrazistego, efektownego formułowania sądów, lecz wobec słabości nadrzędnej struktury książki okazuje się to dar zgubny, prowadzący nie tylko do rozmycia tez w ich ponawianych sformułowaniach, lecz także do niedostatecznego pogłębienia niektórych kwestii. W pospiesznym dążeniu do konkluzji – pojawiają się one w każdym rozdziale, nie kumulując się na przestrzeni tomu – autorka nie daje sobie dostatecznie wiele czasu na precyzyjne dookreślenie i opis wewnętrznego zróżnicowania korpusu badanych tekstów, dopracowanie pojęciowego instrumentarium czy refleksję nad stosowanymi terminami, bywa też, że się powtarza. Metafora więcej niż raz myli się tu z parabolą, symbolem lub alegorią, naiwna popkulturowa papka traktowana jest na równi z intelektualnie i artystycznie wyrafinowanymi gramami komunikacyjnymi, a wzięte ze środowiskowego żargonu lub ukute na poczekaniu hasła zbyt często zastępują choćby szkicowe rozwinięcie zagadnienia⁴.

³ Chodzi o wolność. Z M. CIELECKĄ, M. OSTASZEWSKĄ, J. PONIEDZIAŁKIEM, M. STUHREM rozmawia R. KIM. „Newsweek” 2017, nr 2 (cyt. za książką M. Tomczok, s. 103).

⁴ Oto przykład tego ostatniego zjawiska: „Getto w Będzinie-Sosnowcu w porównaniu z gettem w Warszawie stanowi uskok; jest gettem – w jakimś sensie – prowincjonalnym i policen-

Ponieważ zwłaszcza zarzut nazbyt swobodnego zonglowania pojęciami literaturoznawczymi brzmi poważnie, czuję się w obowiązku go rozwinąć. Kłopoty terminologiczne w książce Marty Tomczok biorą się, jak sądzę, stąd, że stosuje ona termin „metafora” wymiennie: w tradycyjnym sensie lingwistyczno-retorycznym i w zmodyfikowanym znaczeniu wprowadzonym przez nauki kognitywne, a przejętym przez kulturoznawstwo, dla których to dyscyplin metaforą jest każda analogia pozwalająca wyrażać jedno doświadczenie w kategoriach innego⁵. Samo użycie terminu w dwóch znaczeniach – czy nawet w odniesieniu do dwóch paradygmatów – w obrębie jednego tekstu naukowego nie musi być rzecz jasna błędem, jednak w omawianej książce brak choćby zasygnalizowania tej dwoistości. W dodatku zdarza się, że autorka przechodzi od jednego rozumienia metafory do drugiego – i od terminologii kognitywistycznej do stylistyczno-językowej – w obrębie tego samego passusu czy zdania (czytamy na przykład, że w *Szumie* Magdaleny Tulli „Terapeutyczna baśń o lisie z włoskiej książki dla dzieci, który zstępuje na ziemię i towarzyszy dziecięcej bohaterce podczas jej kłopotliwych przygód szkolnych, również jest metaforą, ale odpowiednio zleksykalizowaną [...]” – s. 51; podkr. – M.W.). A przecież tradycyjna terminologia poetyki w odniesieniu do zjawisk zbliżonych do metafory jest bardzo zniuansowana; odejście od niej tam, gdzie chodzi o kategorie czysto tekstowe, nie zaś egzystencjalne czy psychospołeczne, to poznawczy regres. Dlatego zamiast czytać, że w książce Joanny Rudniańskiej „Dzieje [...] kotki Brygidy stają się z czasem metaforą polskiego, nieszczęśliwego losu, w którym nie znalazło się dość empatii, zaradności i szczęścia [...]” (s. 53), wolałbym przeczytać, że historia kotki los ten symbolizuje. Bronisław Wildstein w *Czasie niedokonanym* „rozpadającą się społeczność złożoną z Żydów i Polaków” też przedstawił nie za pomocą „metafory”, jak pisze Tomczok (s. 112)⁶, lecz czytelnej alegorii mieszanego małżeństwa. Mówienie o „metaforach stodoły” (s. 71), pojawiających się „zamiast dosłownej stodoły” (s. 70) w tekstach aluzyjnie nawiązujących do motywu płonącej stodoły, który sam jest figurą Zagłady (będąc zarazem aluzją historyczną do jednego z jej najstraszniejszych epizodów), przekracza granice dezynwoltury terminologicznej. Wiem, że reprezentuję stanowisko niedzisiejsze, a i terminy, o które się upominam, nie są szczególnie modne, dlaczego jednak nie postarać się o jasność i precyzję tam, gdzie to możliwe?

trycznym, a także tranzytywnym i topograficznie nieokreślonym, co oznacza, że metoda, na podstawie której będzie się badać jego reprezentacje, musi być elastyczna, szeroka i heterogeniczna” (s. 125).

⁵ Zob. np. K.S. MOSER: *Metaphor Analysis in Psychology – Method, Theory, and Fields of Application*. “Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research” 2000, Vol. 1, no 2. Dostępne w Internecie: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1090/2387#g3> [data dostępu: 10.05.2019].

⁶ Autorka przejmuje tę formułę aprobatywnie od Macieja URBANOWSKIEGO. Zob. TENŻE: *Romans z Polską. O literaturze współczesnej*. Kraków 2014, s. 193.

Pomimo wskazanych niedostatków obszerność materiału analizowanego w *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...*, ważkość podejmowanych w książce zagadnień, rozległość horyzontów autorki, jej przenikliwość i pomysłowość interpretacyjna budzą prawdziwy podziw. Dlatego, by nie skrzywdzić tej istotnej, choć nie dość zwartej i pod pewnymi względami mało zdyscyplinowanej pracy, w dalszym ciągu recenzji pozwolę sobie na zrekonstruowanie szkieletu koncepcji Tomczok, także jego mniej widocznych fragmentów, i do tego zarysu będę odnosił swoje uwagi krytyczne – zarówno opinie polemiczne czy uzupełnienia, jak i pochwały. Za ewentualne uproszczenia oraz nadmierne interpolacje przepraszam autorkę oraz czytelniczki i czytelników bardziej niż ja elastycznych intelektualnie.

W ujęciu Marty Tomczok, kilkakrotnie – począwszy od tytułu – nawiązującej do eseju Imrego Kertésza *Do kogo należy Auschwitz?*⁷, w ostatnich latach dokonała się w naszej kulturze zmiana stosunku do Zagłady (jeśli chodzi o Polskę, stało się to około 2012 roku): z trudnego, lecz cennego i nienaruszalnego dziedzictwa („depozytu”) stała się ona kapitałem („towarem”), który można wykorzystać ideologicznie, politycznie, ekonomicznie, pedagogicznie czy po prostu ludycznie. Proces ten najłatwiej zauważyć w obszarze kultury popularnej, z natury rzeczy przekazującej poglądy i wartości dominujące, obecnie zaś będącej „jednym z głównych kanałów komunikowania treści związanych z drugą wojną światową i Holocaustem” (s. 77), ale też terenem społecznej debaty o roli zagłady Żydów w polskiej historii. „Strażnicy pamięci” Szoa, „pisarze, uczeni, autorytety moralne” (s. 118) – a wśród nich i obok nich ocaleni, świadkowie oraz ich dzieci – z wolna ustępują miejsca producentom kulturowym, mającym zgoła inne cele niż upamiętnienie, badanie czy filozoficzne rozpamiętywanie przeszłości. Kończy się nie tylko epoka pamięci, lecz nawet era postpamięci, która stworzyła interesujące artystycznie i pobudzające myślowo metody radzenia sobie z niewyraźnością doświadczenia holokaustowego oraz wyrafinowane narzędzia transmisji zagładowej traumy (również traumy świadków). W literaturze ta formacja wypowiedziała się najpełniej poprzez ciężące ku autentykowi krótkie, często fragmentaryczne, antymimetyczne opowieści z melancholijnie ironicznym narratorem, który tęskni za Nieobecnymi i wciąż na nowo przeżywa żalobę po nich, lub z neurotyczną narratorką, naznaczoną nieusuwalnym stygmatem (czy skazą) pochodzenia (płeć można tu oczywiście zamienić, choć daje się dostrzec tendencja do takiej właśnie, jak wskazana, dystrybucji)⁸.

Tymczasem popkultura, traktowana przez Martę Tomczok jako ponadjednostkowy podmiot (do problematyczności tego ujęcia wróć), nie jest naprawdę

⁷ I. KERTÉSZ: *Do kogo należy Auschwitz?* Przeł. E. SOBOLEWSKA. W: I. KERTÉSZ: *Język na wygnaniu*. Przeł. E. SOBOLEWSKA, E. CYGIELSKA. Warszawa 2004.

⁸ M. Tomczok zauważa tendencję do posługiwania się ironią w drugopokoleniowym pisarstwie mężczyzn, a szeroko rozumianą metaforą – u kobiet (s. 50). Wydaje się jednak, że sprawa genderowo uwarunkowanej skłonności do pewnych typów narracji jest szersza i warta osobnego namysłu.

zainteresowana przeszłością, szuka w Zagładzie tylko „opowieści ważnych z punktu widzenia dzisiejszego świata” (s. 28). Wyławia więc z przekazu historycznego lub kreuje od zera wyraziste postaci „oprawców”, „obojętnych”, „zbawców” i „uratowanych”, pozostawiając w sferze nieprzedstawionej „tych, którzy nie przeżyli lub byli bezsensownie męczeni” (tzn. których cierpieniu nie da się nadać sensu – s. 28). Istotę *Endlösung* wypiera z popkulturowego tekstu obowiązkowy *happy end*, pojawiający się jeśli nie w porządku fabuły, to jako budujący morał, „negatywne doświadczenie widziane pozytywnie” (s. 117). Trudna pamięć o zbrodni na polskich i europejskich Żydach zostaje albo zastąpiona przez „dobrą pamięć” o polskich Sprawiedliwych lub o wyidealizowanej przedzagładowej koegzystencji z żydowskimi sąsiadami, albo wykorzystana do narodowego rachunku sumienia, kończącego się nieodmiennie samorozgrzeszeniem z nie do końca wyznanych win (s. 323–324).

Owe pseudohistoryczne narracje (badaczka celnie nazywa je „kostiumowymi” – s. 18 i in.) potrzebują epickiego rozmachu, przybierają zatem zwykle postać obszernych realistycznych powieści lub pełnometrażowych filmów fabularnych. Ich podstawową rolę, tak jak rolę kultury popularnej w ogóle, jest godzenie odbiorcy ze światem i utrwalanie obowiązującego porządku wartości, stąd królują w nich schematycznie ujęte postaci sprawiedliwych Polaków czy błędzących i nawróconych dobrych Niemców uszlachetnionych siłą miłości, ale też figury ukazanych w pozytywnym świetle biznesmenów Zagłady. Spojrzenie na „ostateczne rozwiązanie” jako na gigantyczne marnotrawstwo, zamach na Kapitał – czy to z perspektywy unicestwianych żydowskich fortun (jak w popularnych sagach zamożnych rodów), czy to interesów robionych przez tych Niemców, u których ideologia nazistowska nie stłumiła zmysłu przedsiębiorczości (czasem, jak w wypadku Oskara Schindlera czy nieodkrytego jeszcze przez popkulturę Viktora Kremina, zmysł ten kazał docenić również wartość ludzkiego życia) – jest istotnie zjawiskiem nowym, zwłaszcza jeśli skontrastować je z dominującą do niedawna metaforą „fabryk śmierci”. Autorka pomysłowo łączy ten kapitalistyczny motyw z „ideologią” bestsellera, którą dałoby się streścić w zdaniu: duże powieści o dużych pieniądzach sprzedają się lepiej niż krótkie teksty o utracie (zob. s. 26 i n., 146–147). W ogóle uwypuklenie aspektów ekonomicznych – w tym takich, jak wpływ rozwarstwienia społeczności żydowskiej na sposób i stopień reprezentacji różnych grup ofiar, także w literaturze dokumentu osobistego (s. 126 i n.) – to ważny i odkrywczy aspekt omawianej książki.

Realizm popularnej opowieści o Szoa jest oczywiście pozorem realizmu, zasada się na iluzji niezapośredniczenia, „wiernego odtworzenia” tego, „jak było” (nawet jeśli autorzy podają czasem wykaz opracowań czy źródeł, na których oparli swoje rekonstrukcje)⁹. W kreowaniu efektu realności znacznie

⁹ Por. wypowiedź dokumentalisty filmowego Mariana MARZYŃSKIEGO: „[...] i znowu tak jak w *Liście Schindlera* i w *Titanicu* – stolarze, hydraulicy, ślusarze, pirotechnicy i komputerow-

większą rolę od faktów odgrywają tu utrwalone schematy myślowe i obrazowe, znane z wielu wcześniejszych użyc rekwizyty, stereotypy i toposy, składające się w sumie na wspólne pole odniesienia owych tekstów: „Zagładę jako znany scenariusz” (s. 47). Bo też nie o przedstawienie prawdy w tych utworach chodzi, lecz o prawdę przedstawienia: o wygenerowanie sugestywnego tła dla fabuł kryminalnych, romansów, rodzinnych sag, tworzonych po to, by dostarczały emocji, wzruszeń i eskapistycznej rozrywki, ale też by mogły się skutecznie włączyć w terażniejsze rozgrywki o przeszłość i przyszłość, w tym – w grę polityczną.

Prezentyzm popkultury widać w współcześnieści psychologii postaci i języka dialogów, a także w takich potencjalnie niebezpiecznych zjawiskach, jak opowiadanie na nowo historii utrwalonych wcześniej w świadectwach osobistych i dokumentach. Tomczok analizuje ten fenomen na przykładzie powieści Elżbiety Cherezińskiej *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum* w świetnym rozdziale *Rękopisy muszą spłonąć. O roli dokumentu w popularnych narracjach o Zagładzie*. I konstatuje: „Dobroczytna rola współczesnego autora jako tego, który »przedłuża« życie dokumentów, kończy się tam, gdzie zaczyna się ich uwspółcześnianie. Im mniej ingerencji w stare teksty, tym większe szanse, że opór czasu zostanie złamany i przemówią one naszym językiem” (s. 245). Można mieć jednak wątpliwości, czy dochowanie wierności archiwum wystarczy, by ochronić dokumenty przed apetytem popkultury. Losy tekstów takich jak dziennik Anne Frank czy wspomnienia Władysława Szpilmana, które przeniosły się już dawno w obszar wyobraźni masowej, pokazują bezradność oryginału wobec wersji spopularyzowanej, czasem zaś – jak w wypadku Szpilmana – jego zupełną niepochwytność.

Proces zagarniania minionego przez terażniejsze jeszcze wyraźniej widać w zbiorowych praktykach upamiętniających, silnie podległych czynnikom politycznym o wymiarze zwykle lokalnym, a zarazem uwikłanych w geopolitykę i narodowe resentymenty. Marta Tomczok przedstawia ten problem z własnej, górnośląskiej perspektywy, omawiając spory o upamiętnienie getta w Będzinie i o spuściznę nastoletniej diarystki Rutki Laskier. Również w tym wypadku ekonomiczna kategoria własności – jako prawa do dysponowania miejscem i tekstem, a w istocie historią, do narzucania ich interpretacji – okazuje się w rozważaniach badaczki kluczowa. Niejako przy okazji Tomczok szkicuje bardzo ciekawy obraz reprezentacji gett Zagłębia w kulturze: od dziennika Laskier, przez *Mausa...* Arta Spiegelmana, *Spotkania klasowe* Eugenii Praver-Pinski, po niedawną *Rutkę* Zbigniewa Białasa. Można tę panoramę uzupełnić o jeszcze jeden tekst, chronologicznie wczesny, ale stanowiący wobec pozostałych niejako kodę. Opowiadanie Tadeusza Borowskiego *Proszę państwa do gazu*, osnute

cy robią »tak jak było« albo »oparte na prawdziwych wydarzeniach«, a film fabularny już dawno przestał zajmować się człowiekiem z ekranu, tylko człowiek z biletem do kina go interesuje” (TENŻE: *Sennik...*, s. 168).

wokół przybycia do oświęcimskiego obozu transportu zagłębiowskich Żydów („»Sosnowiec–Będzin« [...] Był to dobry, bogaty transport”¹⁰), przedstawia bowiem pośrednio ostatnie godziny życia rodziny „polskiej Anny Frank”, jak Rutkę ochrzciła kultura popularna (czasownik jak najbardziej na miejscu, polska popkultura chrystianizuje bowiem na potęgę – o czym także pisze Tomczok). I przedstawia je w kontekście zagarnięcia mienia...

Upolitycznienie twórczości o Holokauście pokazuje badaczka na przykładzie prozy Wildsteina oraz jej odbioru przez środowiska lewicowo-liberalne z jednej strony i prawicowe z drugiej. Z narratologicznego punktu widzenia jest to chyba najmniej interesujący fragment książki, bliższy publicystyce literackiej niż literaturoznawstwu – taki również, w którym przyjęta przez Tomczok metodologia ujawnia swoją niewystarczalność. Wcześniej, zgodnie z właściwą neomarksistowskim *cultural studies* koncepcją sprawczości rozproszonej, kultura popularna traktowana była przez autorkę jako ponadosobowy podmiot. Takie hipostazowanie sprawdzało się na ogół dobrze, choć na poziomie języka prowadziło niekiedy do niezamierzonych efektów humorystycznych („popkultura czuje się jak ryba w wodzie, mogąc wytwarzać formy zbliżone do dokumentów, ale niebędące nimi” – s. 207; podkr. – M.W.). Najwyraźniej jednak Wildstein okazał się autorem o sprawczości indywidualnej na tyle silnej, że badaczka posuwa się nieomalże do rekonstruowania jego intencji („Pozwoliło mu to [tj. wybiórcze zainspirowanie się kilkoma kadrami z filmu *Po-lin* Jolanty Dylewskiej – M.W.; podkr. – M.W.] pokazać związku Żydów z komunizmem jako tragedię jedyną w swoim rodzaju, a wyjątkowość Zagłady usunąć w cień kosztem żydokomuny [podkr. w oryg.]” – s. 221) i poniekąd wchodzi z pisarzem w polemikę, zapominając o koncepcji literatury jako symptomu procesów społeczno-kulturowych.

Pozostawiając na boku pisarstwo Wildsteina, chciałoby się poprosić autorkę, by w podobnie jednostkowy sposób potraktowała inne indywidualności przywoływane w książce, na przykład Sylwię Chutnik czy Igora Ostachowicza. I zadać pytanie, czy rzeczywiście *Noc żywych Żydów* albo *Murano* reprezentują kulturę popularną w tym samym sensie i w ten sam sposób, co *Czarne liście* Mai Wolny albo *Stulecie Winnych* Aubeny Grabowskiej (taka milcząca sugestia wynika choćby z ilości miejsca, jakie Tomczok poświęciła w swojej książce tym tekstom). Zaproponowane pół wieku temu przez Umberta Eco rozróżnienie powieści popularnej i powieści problemowej¹¹ pozwala dostrzec, że fantasmagoryczny finał *Nocy żywych Żydów* nie pełni dominującej w narracjach popularnych funkcji pocieszycielskiej. Optymizm tej powieści (w interpretacji Tomczok – apoteoza kapitalistycznej beczasowości: „Mieszkańcy podziemnego miasta, warszawscy

¹⁰ T. BOROWSKI: *Proszę państwa do gazu*. W: TENŻE: *Proza (1)*. Oprac. S. BURYŁA. Kraków 2004, s. 186.

¹¹ Zob. U. Eco: *Łzy Czarnego Korsarza*. W: TENŻE: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna – między retoryką a ideologią*. Przeł. J. UGNIĘWSKA. Warszawa 1996.

Żydzi, których pochłonęła Zagłada, zrywają z rolą ofiary i najpierw jako zjawy, a później konsumenci biorą udział w handlowym życiu stolicy” – s. 112) jest bardziej gorzki i – jak cały utwór – opiera się na negatywnej figurze podobnej do tej, która Radu Mihăileanu pozwoliła w filmie *Pociąg życia* opowiedzieć o Szoa przez same zaprzeczenia. W swej postmodernistycznej grotesce Ostachowicz mówi w istocie, że nawet gdyby spełniła się fantazja o wyjściu żydowskich zombi z piwnic Muranowa, polskie centrum handlowe Arkadia – lub jego otoczenie – nie przyjęłoby ich bez walki... A w każdym razie sam fakt, że powieść daje się w ten sposób interpretować, dowodzi jej przynależności raczej do literatury zwanej kiedyś wysokoartystyczną niż do uspokajającej, manipulującej uczuciami czytelników literatury popularnej.

Na koniec zostawiłem to, co w książce Marty Tomczok może najcenniejsze: oryginalną koncepcję topiki Zagłady i świetną analizę „narracji pojedwabieńskich”, czyli tekstów literackich powstałych w reakcji na opublikowanie w 2000 roku *Sąsiadów...* Jana Tomasza Grossa (z niewyjaśnionych powodów badaczka wymienia wśród tych utworów *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego z 1965 roku). Są to rzeczy zbyt wielowymiarowe, by je tu skrótowo referować, odsyłam więc do źródła. Chcę tylko zwrócić uwagę na wewnętrzny związek tych dwóch partii książki. Tendencja do topizacji Holokaustu, zwłaszcza wizualnej (utrwalania wielowymiarowego procesu długotrwałej eksterminacji Żydów w serii wyrazistych, łatwo rozpoznawalnych, migawkowych zbitek obrazowo-pojęciowych, nasyconych emocjami i ideologią, a zarazem podatnych na zmiany znaczenia), skupia się jak w soczewce w kluczowym „powidoku Jedwabnego” – motywie płonącej stodoły z ludźmi w środku. Jest to topos, którego narodziny mogliśmy śledzić na żywo w ostatnim dwudziestolecu. Badaczce, wnikliwie opisującej ten proces, chcę podsunąć odpowiedź na postawione przez nią między wierszami pytanie o to, kiedy właściwie i jak motyw stodoły – grający przecież tylko rolę zamykającego epizodu w historycznej relacji Szmula Wasersztajna, głównego świadka masakry – zawładnął wyobraźnią masową. Otóż stało się to od razu wtedy, na przełomie roku 1999 i 2000, dzięki filmom „...gdzie mój starszy syn Kain?” i *Sąsiedzi* Agnieszki Arnold (znalazła się w nich opowieść córki właściciela stodoły, w której spalono jedwabieńskich Żydów) oraz książki Grossa (z sugestywną okładką Wojciecha Wołyńskiego), zwłaszcza zaś dzięki sprowokowanym przez nie tekstom publicystycznym. To tam, w prasowej dyskusji nad pracą Grossa, a nie w literaturze fabularnej, utrwalił się ten ideogram, łączący w makabrycznym skrócie finał dwutygodniowego pogromu w północnopodlaskim miasteczku, etymologię wyrazu „holokaust”, tradycję rolniczej zapobiegliwości w dbaniu o to, co swoje, i frazeologizm narzucający się zarówno Grossowi, jak i czytelnikom/widzom *Sąsiadów*: „to się nie mieści w głowie”¹². Dlaczego proces

¹² Por. J.T. Gross: *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Wyd. 2. Sejny 2000, s. 15.

topizacji przebiegł tak błyskawicznie? Widocznie jako „polska wspólnota winnych” (s. 52) tylko czekaliśmy na symbol, który nasze nieczyste sumienie wyrazi (a przy okazji pozwoli niejasno odczuwaną winę społeczeństwa przedstawić jako konkretną, dającą się jednoznacznie określić winę społeczności)...

I jeszcze jedno uzupełnienie. Analizując wnikliwie zeznanie Wasersztajna, które stało się „matrycą dla kilku fikcyjnych relacji” (s. 309) w literaturze najnowszej, Marta Tomczok pokazuje jego retoryczną konstrukcję i zastanawia się nad źródłami zawartych w niej drobiazgowych opisów wymyślnego okrucieństwa. Podąża w tym głównie za Anną Bikont, która wskazała, że na stylistykę tej relacji wpływ miało zapewne „starotestamentowe okrucieństwo, o jakim młodzi, żydowski chłopcy musieli czytać w chederze, i młodopolska maniera, która w czasach, gdy chodzili do szkoły, obowiązywała na lekcjach języka polskiego” (cyt. za książką M. Tomczok, s. 308). Sugeruje też – w duchu antropologii Victora Turnera – że pogrom w swym faktycznym przebiegu realizował gotowy kulturowy scenariusz („Dramaty społeczne [...] mogą czerpać swoją retorykę z przedstawień kulturowych, a przedstawienia kulturowe swoją fabułę i problemy mogą zasadzać na dramatach społecznych”)¹³. Jestem jednak przekonany, że w wypadku Wasersztajna, uzupełniającego do końca życia pierwotną relację o nowe makabryczne detale, rolę odegrało jeszcze jedno ważne źródło, pominięte przez polskie badaczki: tradycja żydowskiej literatury pogromowej. Pisana ona była przede wszystkim w języku jidysz, lecz także po hebrajsku (por. na przykład poemat Chaima Nachmana Bialika pt. *W mieście rzezi* o pogromie w Kiszyniowie), i pozostaje w dużej mierze nieznana poza światem żydowskim oraz wąskim kręgiem specjalistów.

Strach pomyśleć, że zgodnie z Turnerowską antropologią społeczność sprawców masakry też musiała mieć swoją tradycję pogromową, z której czerpała inspirację. I że ta tradycja trwa w rozmaitych kulturowych przekazach. Czy autorzy narracji pojedwabieńskich zdają sobie sprawę, że inscenizując na nowo zbrodnię, hypotypicznie ją unaoczniając albo ukazując z perspektywy sprawców, uczestniczą w transmisji wzorców przemocy? To pytanie wyłania się gdzieś na marginesie omawianej pracy.

* * *

Bardzo chciałbym, żeby Marta Tomczok napisała jeszcze jedną książkę na temat współczesnych polskich rozgrywek o Szoa – monografię pomyślaną od razu jako spójna całość, może nawet rzecz o charakterze podręcznikowym. Chciałbym, żeby zdefiniowała pokrótce, jak rozumie kulturę popularną, jak widzi jej wewnętrzne zróżnicowanie i relacje z innymi obiegami kulturowymi, żeby przejrzysto opisała jej podstawowe mechanizmy. I by na tym tle syste-

¹³ V. TURNER: *Antropologia widowiska*. Przeł. M. i J. DIEKANOWIE. Warszawa 2008, s. 64 (cyt. za pracą M. Tomczok, s. 307).

matycznie przedstawiła kolejne aspekty tematu, biorąc pod uwagę, że pewne diagnozy postawione w *Czyja dzisiaj jest Zagłada?...* – formułowane na bieżąco, w trakcie dynamicznego procesu – mogły być przedwczesne lub przesadzone (jak na przykład uwaga o śmierci literatury postpamięciowej: czy proza Marcina Wichy nie dowodzi, że drugie pokolenie ma – i zapewne będzie miało – jeszcze wiele do powiedzenia?). Chciałbym przeczytać rozprawę dopracowaną pod każdym względem¹⁴.

¹⁴ Także wydawniczym – w recenzowanej książce sporo jest bowiem usterek redakcyjno-korektorskich (np. pomyłek w nazwiskach czy błędnych form dopełniacza: „Tworów” zamiast „Tworek”, „Caleka” zamiast „Calka” Perechodnika); publikacja nie została też należycie opisana w tytulaturze (nie podano miejsca wydania, a nazwy wydawcy – czy wydawców? – można się tylko domyślać z logotypów).

Marcin Wołk

Do We Like to Read on the Shoah?

Marta Tomczok: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*.
IBL PAN i UŚ, b.m.w., cop. 2017, ss. 359.

Summary

This review focuses on Marta Tomczok's collection of essays, which illustrates with numerous examples not only who attempts to appropriate the Holocaust and its aftermath in contemporary popular culture, but also how and why this is done. According to Tomczok, around 2010 we experienced a significant cultural change affecting our reception of the Holocaust: it ceased to be valuable yet untouchable legacy ("deposit") and turned into capital ("commodity"), which can be ideologically, politically, economically, pedagogically, or ludically exploited. The reviewed work both demonstrates its author's engagement in the discussed matters, and, at the same time, shows its innovative and inspiring potential.