

Aleksandra Ubertowska

Krzepiąca moc kiczu. Literatura Holocaustu na (estetycznych) manowcach

Rozważania o kiczu w literaturze Holocaustu kierują uwagę historyka literatury w stronę interesującego obszaru zagadnień, obszaru komplikacji i uwikłań z pogranicza estetyki i etyki. Sama kategoria kiczu ma swoją ciekawą genealogię w historii estetyki; opis i analiza tego zjawiska w dwudziestowiecznej kulturze stanowi dość wyraźnie odgraniczony, choć, jak się wydaje, marginalny obszar humanistyki. Zajmował się tą kategorią francuski socjolog Abraham Moles, który dość precyzyjnie opisał genezę i zakres zjawiska; ponieważ jego ustalenia nie straciły na aktualności, warto przywołać najistotniejsze tezy przezeń sformułowane¹. Według Molesa „kicz pochodzi od gwarowego słowa *kitschen*, występującego w Niemczech Południowych, oznaczającego »robić coś byle jak, tandetnie«², w sposób odbiegający od norm i wzorców doskonałości czy odpowiedniości. Już charakter tego objaśnienia pokazuje, że kicz jest pojęciem trudnym do zdefiniowania, stanowi kategorię konotatywną, której sens określamy intuicyjnie, godząc się na jej status terminu semantycznie nieokreślonego, arbitralnego, zmiennego historycznie.

Co istotne, analizy Abrahama Moles odślaniają dwa wymiary istnienia „kiczu”: estetyczny (czy raczej, powiedzielibyśmy, pragmatyczny) i społeczny. Ten pierwszy skłania do postrzegania istoty kiczu jako „koncesji na rzecz gustów odbiorcy”³, jako konformistycznego wpisywania się w horyzont (powszechnych) oczekiwań, co zakłada rezygnację z twórczych poszukiwań, z elementu ryzyka artystycznego. W swym wymiarze społecznym zaś kicz jest „rodzajem stosunku, jaki człowiek nawiązuje z rzeczami”⁴, „fetyszyzmem w stosunku do przedmiotów”⁵. Ten wymiar funkcjonowania kiczu pokazuje, jak silnie związany jest on z cywilizacją konsumpcyjną i aksjologią panującą w społeczeństwie mieszczańskim. Właśnie ten ostatni trop stwarza dogodny punkt do przerzucenia pomostu w stronę refleksji nad genezą Holocaustu i różnych form holokaustowych reprezentacji. Okazuje się

¹ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.

² *Ibidem*, s. 13.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 34.

⁵ *Ibidem*, s. 20.

bowiem, że kicz, ta pozornie marginalna kategoria estetyczna, nieoczekiwanie dobrze koresponduje z diagnozami narodzin faszyzmu, które wyłoniły się w filozofii i teorii historii. Przypomnijmy, że Theodor W. Adorno upatruje źródła faszyzmu i projektu Zagłady Żydów właśnie w przywiązaniu do rzeczy, które charakteryzowało społeczeństwo mieszczańskie, w zjawisku reifikacji świata ludzkiego, a także w alienacji człowieka i postrzeganiu jego wartości w kategoriach ściśle ekonomicznych⁶. A kicz jest przecież szczególnym, granicznym przypadkiem urzeczowienia, swoistą prefiguracją mieszczańskiego konformizmu i żądzy posiadania. Zygmunt Bauman w swojej rozprawie *Nowoczesność i Zagłada*⁷ rozwija ten porządek myślenia, zwracając uwagę na ciągłość między taśmową produkcją wytwarzającą przedmioty konsumpcyjne a obłąkańczą ideą i praktyką „fabrykowania trupów”, zagładą milionów ludzi dokonaną metodą przemysłową.

Nie będę rozwijała tego zagadnienia bliżej, stanowi ono bowiem materiał na osobne opracowanie; jednakże owo zaskakujące zbieganie się w problematyce „kiczu” kilku wątków dwudziestowiecznej myśli humanistycznej wydaje się warte odnotowania, sugeruje bowiem, iż kicz nie tylko zaznacza ważne konflikty estetyczne/społeczne/historyczne, ale również pełni funkcję swoistej „przekładni”, umożliwiającej zarysowanie analogii między różnymi dyscyplinami nauki i sztuki.

Ambiwalencje kiczu

Również w estetyce, historii sztuki i historiozofii zajmującej się Holokaustem kicz wydaje się dobrze osadzony, choć trzeba przyznać, że bywa przywoływany w zaskakujących kontekstach, wcale nie jednoznacznie negatywnych. O ile w klasycznej monografii Molesa słowo „kicz” ma zdecydowanie pejoratywne konotacje, o tyle współczesny teoretyk historii Frank Ankersmit nadaje tej kategorii silniejszą wieloznaczność. W artykule *Pamiętając Holocaust: melancholia i żaloba*⁸ pisze o „ambiwalencji kiczu”, który z jednej strony jest oskarżany o nieautentyczność („kicz to rzecz »pretensjonalna«, »bombastyczna«, »afektowana«⁹), z drugiej zaś wydaje się atrybutem sztuki jako takiej – z pewnego punktu widzenia jest ona wszak zawsze niedoskonałą, „tanią” imitacją platońskiej idei. Kicz, zdaniem Ankersmita, posiada wartość istotną z perspektywy recepcji sztuki mówiącej o Zagładzie – budzi żywiołową reakcję odbiorcy, nie pozwala mu pozostać obojętnym wobec zdarzenia artystycznego, w którym bierze udział. „Kicz” wywołuje autentyczne emocje; nie jest odbierany spekulatywnie, z refleksyjnym dystansem, lecz pro-

⁶ Por. Th.W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* [w:] *idem, Gesellschaftstheorie und Kulturtheorie*, Frankfurt am Main 1975.

⁷ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009 (tam m.in. rozdziały: *Zagłada jako test nowoczesności, Moralne skutki procesu cywilizacyjnego*).

⁸ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: melancholia i żaloba*, przeł. A. Ajschtet *et al.* [w:] *idem: Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. E. Domańska, Kraków 2004.

⁹ *Ibidem*, s. 417.

jektuje odbiór „gorący”, stwarzając szansę na uczestnictwo w rytuałach kommemoracyjnych, w pamięci o traumatycznych wydarzeniach z przeszłości również przeciętnym, niewyrobionym artystycznie odbiorcom sztuki. „Kiczem” w takim właśnie rozumieniu, kiczem pozytywnym jest Pomnik Dzieci w Yad Vashem, operujący dość spetryfikowaną i dosłowną symboliką bieli, świec żałobnych, fotografii, którym towarzyszy głos odczytujący tysiące nazwisk zamordowanych. Píše o nim Ankersmit: „Pomnik ten [określony mianem kiczu przez Avishai Margalit w „The New York Review of Books” – A. U.] nie toruje drogi już istniejącym uczuciom i emocjom, ale w pewnym sensie z powodzeniem je kreuje. Wytwarza taki składnik wspomnienia przeszłości, który Mauzoleum Pamięci jedynie ewokuje. Innymi słowy, raczej doświadczamy Pomnika Dzieci i tego, co on upamiętnia, niż organizuje on doświadczenia w sposób, w jaki robi to Mauzoleum Pamięci. Można powiedzieć, że Pomnik Dzieci kończy się tam, gdzie zaczyna Mauzoleum – i jak sądzę, jest to właśnie powód, dla którego dla przyszłych pokoleń Pomnik Dzieci jest odpowiedniejszym pomnikiem Holocaustu niż Mauzoleum Pamięci”¹⁰.

Rekonstruuąc znaczenie słowa „kicz” w refleksji o Holocaustu, nie sposób pominąć głośnej, przetłumaczonej na wiele języków rozprawy uznanego amerykańskiego historyka i estetyka Saula Friedländera pt. *Kicz i śmierć*¹¹, poświęconej dziełom sztuki o tematyce holokaustowej z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, posługującym się estetyką „kiczu nazistowskiego” jako strategią artystyczną. Jest to książka niezmiernie ważna i sądzę, że warto poświęcić jej więcej miejsca, gdyż poczynione przez Friedländera rozpoznania w interesujący sposób oświetlają zawilości związane z miejscem kiczu w sztuce dotyczącej Holocaustu.

Kicz nazistowski w ujęciu Friedländera to zespół znamiennych właściwości, zaczerpniętych z wielu stylistyk i języków symbolicznych. Jego najbardziej charakterystyczną cechą jest osadzenie przedstawię i symboli nazistowskich w „fantazji apokaliptycznej”, odsyłającej do wyobrażeń o zmierzchu świata, o śmierci jako całkowitym unicestwieniu, anihilacji wszystkiego, co istnieje. Motywom tanatycznym towarzyszyła w estetyce nazistowskiej tęsknota za harmonią i jednością z naturą, co można interpretować jako próbę odrodzenia wartości rustykalnych, pierwotnych, tak istotnych dla ideologii volkistowskiej, z której czerpał niemiecki faszyzm. Właśnie to napięcie między przeciwstawnymi jakościami: Erosem i Thanatosem, pragnieniem konsyliacji/spokoju i pragnieniem zniszczenia wywoływało zdaniem Friedländera gwałtowne emocje wśród fanatycznych zwolenników ruchu nazistowskiego.

Friedländer traktuje kategorię kiczu dwójako: jako właściwość dyskursu nazistowskiego, stanowiącą zarazem swoisty klucz do jego zrozumienia, i – na drugim poziomie analizy – jako praktykę twórczą, umożliwiającą wywikłanie się z paradygmatu reprezentacji zakładającego nieprzedstawialność Holocaustu. Istnieje

¹⁰ *Ibidem*, s. 416.

¹¹ S. Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, przeł. z ang. M. Grendacher, G. Seib, Frankfurt am Main 2007.

fundamentalne wręcz powinowactwo między faszyzmem i kiczem. Faszyzm był bowiem „buntem przeciwko nowoczesności, rezultatem kryzysu społeczeństwa w okresie przejściowym od tradycyjnych form życia do ery uprzemysłowienia”¹². Jeśli nazizm można nazwać „rewoltą w imieniu archaicznej utopii”, to kicz ze swoją estetyką prostoty i arkadyjskiej harmonii znakomicie nadawał się do wyrażania nazistowskiej ideologii.

Skoro, jak twierdzi amerykański historyk, „atrakcyjność nazizmu leży nie tylko w propagowanej przez niego doktrynie, ale co najmniej w tym samym stopniu w sile wywoływanych emocji, w ewokowanych przez niego obrazach i fantazmatach”¹³, to sztuka mierząca się z dziedzictwem Zagłady powinna penetrować sferę fantazmatycznych wyobrażeń, którymi operowała ideologia nazistowska. Tym przeświadczeniem kierują się artyści, których twórczość Friedländer analizuje: Lilliana Cavani w filmie *Nocny portier*, Hans-Jürgen Syberberg w obrazie filmowym *Hitler, ein Film aus Deutschland* i Michel Tournier w powieści *Król olch*. U podstaw tych dzieł i projektów leżało przekonanie, że trzeba posłużyć się językiem nazizmu, jego strukturami wyobraźniowymi, by go wyrazić i zarazem zdemaskować niebezpieczne złudzenia, które stoją u jego podstaw. Dlatego właśnie współczesna (a właściwie ponowoczesna) sztuka mówiąca o Holokauście demaskuje i kompromituje estetykę i uwodzącą ideologię nazizmu poprzez hiperbolizację, groteskowe wyostrenie pewnych elementów konstytutywnych dla faszystowskich emblematów czy dla nazistowskiej retoryki.

Saul Friedländer w swojej książce podejmuje również próbę opracowania typologii i wyznaczników estetyki kiczu w sztuce o Szoa. Tym sposobem odkrywa obecność kiczu na różnych poziomach organizacji dzieła literackiego i filmowego, sytuuje go również w rozmaitych kontekstach kulturowych:

1. Przejawem kiczu wedle Friedländera byłyby przede wszystkim wspomniana wcześniej jukstapozycja, połączenie sprzecznych elementów: obietnicy harmonii, zakładającej emocjonalne zaangażowanie odbiorcy, oraz fascynacji śmiercią, okropnością, grozą.

2. Typowe dla estetyki kiczu są więc motywy bukolicznych krajobrazów, prastarych (wagnerowskich) sag i legend, temat „bohaterów”, „herosów”, rozmaite symbole ezoteryczne, aura misterium czy odniesienia do rytuałów inicjacyjnych.

3. Na poziomie techniki, zwłaszcza powieściopisarskiej, znamiona kiczu, według amerykańskiego historyka, nosi szczególność opisu, detaliczny realizm w opisywaniu masowej śmierci (o powiązanej z kiczem „zasadzie kumulacji, potrzebie szaleńczego gromadzenia” rzeczy, atrybutów, przymiotników pisze również w swoim studium Abraham Moles¹⁴).

4. Według Friedländera elementem estetyki kiczu w sztuce dotyczącej Holokaustu jest obecność aspektów erotyczno-pornograficznych, erotyzacja władzy,

¹² *Ibidem*, s. 35.

¹³ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴ A. Moles, *op. cit.*, s. 63.

przemocy, panowania, a także pozostający z nimi w pozornej sprzeczności temat puryfikacji, oczyszczenia czy wręcz zniszczenia gnuśnej, zepsutej nowoczesności.

5. Kicz jako kategoria estetyczna w sposób nieuchronny prowadzi wreszcie do neutralizowania przeszłości, tworzenia złagodzonego, możliwego do zniesienia obrazu Holocaustu. Strategię tę Friedländer nazywa „egzorcyzmowaniem” Zagłady, rozumiejąc pod tym określeniem wpisywanie Szoa w kontekst normalnych wydarzeń historycznych, „w ramy poznawczego konformizmu i unifikacji”¹⁵.

Eskapizmy i szyderstwa

Typologia Friedländera, choć niezmiernie inspirująca i ogólnie przydatna, często jednak zawodzi, gdy próbujemy posłużyć się nią, analizując konkretne utwory literackie o Zagładzie, a raczej gdy próbujemy poradzić sobie z odczuciem, że oto obcujemy z kiczem. Nie wolno bowiem zapominać o tym, że kicz w polu recepcji dzieła literackiego, fikcjonalnego czy autobiograficznego, zawsze funkcjonuje w sieci relacji odbiorczych, które mają charakter historycznie zmienny, uwarunkowany kulturowo, w dużej mierze opierający się na indywidualnych odczuciach czytelnika. Wchodzi on również w związki z innymi kategoriami estetycznymi, takimi jak stosowność, konwencjonalność, subwersywność, dobry smak, obsceniczność (w rozumieniu Claude’a Lanzmanna¹⁶) – co niezwykle komplikuje interpretacje i teoretyczny namysł nad kiczem w literaturze o Zagładzie.

Bardziej użyteczną metodą byłaby tu, jak sądzę, egzemplifikacyjna analiza wybranych tekstów fikcjonalnych i autobiograficznych, połączona z „pragmatyczną” próbą wskazania wyznaczników kiczu. Pozwoli to uniknąć niebezpieczeństwa nadinterpretacji czy przewagi teorii estetycznej wobec literatury. Do tak rozumianej interpretacji skłania choćby powieść *Chłopiec w pasiastej piżamie* Johna Boyne’a z roku 2006, nominowana do prestiżowej nagrody Irish Book Awards, a także sfilmowana na zamówienie popularnej sieci telewizyjnej HBO. Pozornie nie jest to publikacja, która wskazywałaby na powinowactwa z estetyką kiczu, przeciwnie, wydaje się, że należy do obszaru literatury wysokiej. O tym, że powieść Boyne’a reprezentuje ambitną beletrystykę, świadczy, wydawałoby się, również marka polskiej oficyny, w której ukazał się przekład książki (renomowane Wydawnictwo Literackie)¹⁷.

Powieść została oparta na wymyślnym koncepcie, którego sens rozszyfrować powinien czytelnik. Być może właśnie ten nadmiar konceptualny i formalna dziwaczność zdecydowały o tym, że powieść zaczyna ciążyć w stronę kiczu i że wydaje się tak kontrowersyjna, trudna do zaakceptowania ze strony odbiorcy.

¹⁵ S. Friedländer, *op. cit.*, s. 109.

¹⁶ C. Lanzmann, *The Obscenity of Understanding* [w:] *Trauma. Explorations of Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1999.

¹⁷ J. Boyne, *Chłopiec w pasiastej piżamie*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2006.

Powieść Boyne'a to historia niemieckiego chłopca o imieniu Bruno, którego ojciec, oficer, zostaje mianowany komendantem obozu koncentracyjnego z Polsce. Sens owej historii jest jednak ukryty, przesłonięty dzięki zastosowaniu przemysłnej strategii pisarskiej. Polega ona na tym, iż w powieści konsekwentnie dominuje ograniczona perspektywa narracyjna, ukazująca świat z punktu widzenia małego chłopca, który nie rozumie realiów wojennej Europy, nie zna prawdziwego przeznaczenia instytucji (obozu), obok której mieszka. Nawet wtedy, gdy Bruno zaprzyjaźnia się ze Szmulem, chłopcem zza drutów, gdy przechodzi na „drugą stronę” i na mocy „tragicznej pomyłki” umiera w komorze gazowej, straszna prawda o masowej zbrodni pozostaje poza horyzontem opowieści (choć cały czas jest obecna w horyzoncie lektury, w obszarze kompetencji czytelnika).

„Raz Szmul miał podbite oko, lecz zapytany, co się stało, potrząsnął głową i stwierdził, że mu się nie chce o tym mówić. Bruno uznał wówczas, że tacy, co nękają słabszych, istnieją na całym świecie, nie tylko w szkołach w Berlinie, więc Szmula pewno urządził któryś z nich. W przemożnym odruchu wsparcia przyjaciela Bruno niestety nie wiedział, jak mu poprawić humor, choć też Szmul najwidoczniej wolał puścić rzecz w niepamięć. Przy każdym spotkaniu Bruno pytał Szmula, czy będzie mógł przeczłochać się do niego pod siatką, żeby się wreszcie pobawili po drugiej stronie ogrodzenia, Szmul jednak zawsze odmawiał, twierdząc, że to bez sensu. [...]

Pewnego dnia Bruno zapytał, czemu Szmul i inni po tamtej stronie ogrodzenia noszą identyczne pasiaste piżamy i czapki.

– Bo dali nam to zaraz po przyjeździe – odpowiedział Szmul. – A nasze ubrania odebrali.

– A jak się budzisz rano, nie masz czasem ochoty założyć coś innego? Na pewno masz coś jeszcze w szafie.

Szmul zamrugał oczami i już otwierał usta, ale zawahał się z odpowiedzią¹⁸.

Powieść Boyne'a rozwija tropy, obecne, jak pamiętamy, w literaturze i sztuce Holokaustu. Opowiada o Holokauście z perspektywy dziecka, a taka optyka narracyjna i egzystencjalna ustanowiła odrębny obszar w literaturze Zagłady; przyczyniła się również do powstania prawdziwych arcydzieł wojennych świadectw dziecięcych. Boyne podejmuje trop dziecięcego oglądu rzeczywistości, ale zarazem – pozornie odważnie i odkrywczo – opowiadając o Auschwitz, widzianym oczyma niemieckiego chłopca, odwraca schemat, znany z licznych dziecięcych autobiografii holokaustowych lub utworów fikcyjnych, takich jak *Los utracony* Imre Kertésza, *Czarne sezony* Michała Głowińskiego czy *Życie jest piękne* Roberta Benigniego (w istocie *Chłopiec w pasiastej piżamie* wydaje się rewersem tej pięknej filmowej opowieści o wojnie jako „grze o życie”).

Mogłoby się wydawać, że autor dochowuje wierności regułom „estetyki po Auschwitz”, zwłaszcza Adornowskiemu „zakazowi obrazów”, konsekwentnie unikając przedstawiania rzeczywistości obozowej, unaoczniania jej w opisie czy onomasty-

¹⁸ *Ibidem*, s. 163–164.

ce. Bezpośredni czy nawet alegoryczny opis zostaje zastąpiony stylizacją dziecięcą, „infantyilizującą”, gdzie nazwy geograficzne czy administracyjne uzyskują swoje odpowiedniki zaczerpnięte z dziecięcego słownika („Führer” w języku Brunona to „Furia”, „Polska/Poland” to „Po-świat”). Ograniczone możliwości poznawcze, fragmentaryczność wiedzy dziecka uzyskują ekwiwalent w języku pełnym eufemizmów, elips, niedomówień (najlepszym tego przykładem jest tytułowa „pasiasta piżama” jako określenie ubrania obozowego). Jednakże analogie do filmu Benigniego i estetyki Adorna są tylko pozorne. Wydaje się, że Boyne interpretuje reguły pisania o Zagładzie w sposób wielce dowolny, co sprawia, że w trakcie lektury narasta odczucie niesmaku, niestosowności. Pozornie wyszukana konstrukcja powieści ukazująca rzeczywistość obozową z perspektywy niewiedzy małego chłopca, wyrażającej się w nieustannie ponawianym pytaniu: „co jest po tamtej stronie ogrodzenia?”, przekształca się w irytującą naiwność, eskapizm, nieumiejętność zmierzenia się z porażającą prawdą o Zagładzie, wreszcie w mimowolną parodię „toposu niewyraźności”, tak istotnego dla zrozumienia literatury Holocaustu. Poetyka eufemizmów prowadzi do powstania nieznośnych, niestosownych określeń, w których pobrzmiewa ton niezamierzonego szyderstwa (np. „społeczność pasiastych piżamowców”).

Powieść Boyne’a, a zwłaszcza te jej aspekty, które powiązaliśmy tu z kiczem, wykazuje pewne cechy „narracji zbawczej” Dominicka La Capry, wzorca opowieści, który w ujęciu amerykańskiego badacza zawiera moralne, budujące przesłanie, neutralizujące wyjątkowość ludobójstwa. Taka właśnie „budująca” konkluzja patronuje zamysłowi, na jakim wspiera się *Chłopiec*... Pomimo śmierci narratora ostateczne przesłanie powieści jest głęboko humanitarne i krzepiące: jest ono wszakże przesłaniem braterstwa, wspólnoty ludzkiej, pierwotniejszej i silniejszej niż etniczne i ideologiczne podziały. Taka „konsyliacyjna” perspektywa budzi jednak nieufność i sprzeciw. Braterstwo niemieckiego chłopca i żydowskiego więźnia wydaje się czymś z gruntu nie do przyjęcia, podobnie jak optyka dziecięcej niewiedzy, która trywializuje los ofiar Holocaustu.

Lektura książki Boyne’a, ze względu na egzemplaryczność powieści, dostarcza interesującego materiału pozwalającego poszerzyć typologię cech kiczu, którą zaproponował Friedländer. W tym kontekście szczególnie bliskie poetyce kiczu wydaje się zbyt fantazyjne, nieprawdopodobne zarysowanie realiów życia wojennego. Trudno przecież wyobrazić sobie w Auschwitz przyjaźń niemieckiego i żydowskiego chłopca; całkowicie nierealistyczna, wymyślona wydaje się też nieświadomość Brunona, jego brak orientacji w prawdziwych motywacjach i uwarunkowaniach dorosłych bohaterów. Dlatego powieść Boyne’a odczytuje się jak niezamierzoną parodię czy szyderstwo z losu żydowskich więźniów Auschwitz. Co więcej, nierealistyczny model przedstawiania Auschwitz niepokojąco przypomina strategię negacjonistów, zaprzeczających śmiertelności funkcji obozów zagłady, a także argumenty – mechanizmy obronne Niemców, którzy rzekomo „nie wiedzieli” o tym, co dzieje się za drutami obozów koncentracyjnych.

Jednak na podobnym koncepcie – ryzykownego eksperymentowania z zasadą paradokumentarnego przedstawiania Holocaustu, na efekcie „dekontekstualiza-

cji” opierają się znakomite współczesne filmy Benigniego i Mihăileanu, instalacje Zbigniewa Libery, Mirosława Bałki i Davida Levinthala, powieści Jonathana Foera i Marka Bieńczyka. Narzuca się zatem pytanie: dlaczego *Chłopiec w pasiastej piżamie*, którego autor posługuje się podobną metodą eliptycznego, parabolicznego mówienia o historii, zasługuje na miano kiczu? Być może dlatego, że za sprawą osadzenia w roli narratora sprawcy (w tym wypadku symbolicznego przedstawiciela „narodu sprawców”) dokonana się tu niebezpieczna zamiana perspektywy, co w połączeniu z poetyką eufemizmów wywołuje tak niepokojący i kontrowersyjny efekt. Zmiana perspektywy wydaje się bowiem odbierać głos ofiarom, skazywać je na milczenie. Ostentacyjne opowiadanie historii żydowskiego więźnia z perspektywy nieco aroganckiego w swej niewiedzy niemieckiego chłopca stwarza efekt wyjątkowo „obsceniczny”, robi wrażenie chwytu na granicy taniej prowokacji.

Dotykamy tu, jak się zdaje, niezwykle istotnej kwestii. Interpretacja powieści Boyne’a skłania do wniosku, że efekt kiczu jest w jakiś niejasny, trudny do uchwycenia sposób powiązany z opowiadaniem o Holokauście z perspektywy sprawcy, z manipulowaniem wokół etycznie doniosłego sensu „trójkąta Hilbergowskiego” (sprawca – ofiara – świadek). Może właśnie ten wątek otwiera ważne pole dociekań nad istotą kiczu w literaturze o Holokauście.

Kicz, czyli estetyzacja zbrodni

Trudno nie odwołać się w tym miejscu do głośnej również w Polsce powieści *Łaskawe* Jonathana Littella. Zdaję sobie sprawę z ryzyka, które niesie ze sobą taki wybór. *Łaskawe* w opinii wielu krytyków, dzięki usytuowaniu powieści w kręgu „kulturowych transgresji” – ważnej zwłaszcza we francuskim obszarze kulturowym, w tradycji sygnowanej nazwiskami Georges’a Bataille’a, Céline’a, Michela Foucaulta, Julii Kristewej (piszącej o powieści Céline’a *Podróż do kresu nocy* i *Pogromowych drobiazgach* tego samego autora), zasłużyły na miano znaczącego wydarzenia literackiego, niemal arcydzieła. Opinie krytyków sugerują, że powieść Littella to literatura wysokiej próby, do której daleko omawianym przeze mnie drugorzędnym czy komercyjnym powieściom i autobiografiom mówiącym o Holokauście. Tym większe stanowi ona wyzwanie dla czytelnika i interpretatora – który, trudno to ukryć, postrzega *Łaskawe* jako wyjątkowo zmyślnie zakamufłowany przykład kiczu w literaturze o Holokauście, wykorzystujący stylistykę makabry i frenetyzmu bez głębszego estetycznego uzasadnienia.

Wbrew dominującym opiniom towarzyszącym publikacji książki, w moim odczuciu *Łaskawe* są tekstem niezbyt wyrafinowanym pod względem warsztatu powieściopisarskiego. Opowieść Aua, głównego bohatera, przedstawiającego siebie jako intelektualistę i konesera sztuki, utrzymana w poetyce monologu, wspomnienia, a czasem monologu wewnętrznego, poprowadzona jest w sposób zadziwiająco jednowymiarowy. Językowe ukształtowanie narracji jest monotonne, pozbawione stylistycznego zabarwienia, specyficznej modalności, która nadaje literaturze znamię wielkości. Strategia autorska wydaje się obsesyjnie ukierun-

kowana na opis zdarzeń historycznych i ich wykładni powstających w umyśle niemieckiego oficera; narracja jest więc nakierowana przedmiotowo, na „wierną” deskrypcję faktów i rzeczywistości stanowiącej ich scenerię. Nie ma to jednak nic wspólnego z – bliską Różewiczowi i Jeanowi Améry’emu – strategią „nowego realizmu”. Zmierzał on do wypracowania nowatorskiego, ascetycznego języka, który byłby środkiem wyrazu pozbawionym wymiaru metaforycznego, o osłabionej figuratywności. Przeciwnie, można raczej odnieść wrażenie, że detaliczny przedmiotowy opis jest wynikiem ograniczonych umiejętności warsztatowych i niefrasobliwości, niewiedzy o aksjologicznej sankcji, którą niosą z sobą określone wybory estetyczne.

Nie koniec na tym. Mając w pamięci rozprawę Saula Friedländera, łatwo dojść do wniosku, że właśnie w *Laskawych* odnajdujemy ślady zaproponowanej przez amerykańskiego historyka typologii cech kiczu w literaturze. Stałą cechą stylu Littella wydaje się właśnie podkreślane przez Friedländera nagromadzenie rozmaitych faktów, mikrozdzień, błahych przemyśleń dotyczących mechanizmów funkcjonowania nazistowskiej administracji i kariery niemieckiego oficera. Podstawową strategią pisarską staje się irytujące kumulowanie materiału spostrzeżeniowego, który niczemu nie służy, nie wspiera konstrukcji powieści, lecz absurdalnie piętrzy „puste sekwencje”, po których następuje dokładny, szczegółowy opis egzekucji. Podobna kombinacja detaliczności opisu i spiętrzenia materiału dotyczy scen ludobójstwa, zbrodni, tortur, fizycznego maltretowania Żydów. Tak daleko w opisie fizjologicznych reakcji osoby torturowanej czy zabijanej (w czasie pogromu we Lwowie, egzekucji w Babim Jarze czy Mińsku) nie posunął się chyba nikt. Dominującą właściwością stylu Littella jest zatem osobliwy hiperrealizm, który autor przekształca w wystudiowaną konwencję. Tej praktyce literackiej towarzyszy niezmienna perspektywa narracyjna, płaska i spłaszczająca opisywany świat. Przywoływane w *Laskawych* wydarzenia historyczne nie mają „cienia”, ontologicznej aury, są oświetlane jak gdyby rozproszonym, jednorodnym światłem, nad którym panuje narrator, przypominający klasycznego „narratora wszechwiedzącego”. Można by się zastanowić nad tym, czy jest to świadomy zabieg czy raczej wynik nieumiejętności zapanowania nad materiałem pisarskim, a przy tym nieświadomości rangi tematu, z którym autorowi przyszło się zmierzyć. Trudno się bowiem oprzeć wrażeniu, że poetyka zastosowana przez Littella swoim naiwnym realizmem w gruncie rzeczy przypomina popularne powieści sensacyjne. Oto kilka cytatów, dla zilustrowania przedstawionych tu sądów:

„Wyjąłem broń i podszedłem do jednego ze stosów: młody mężczyzna rzeźił z bólu, wycelowałem w jego głowę i nacisnąłem spust, ale nie padł żaden strzał. Zapomniałem odbezpieczyć pistolet, zrobiłem to i strzeliłem chłopakowi w środek czoła – wyprężył się i natychmiast zamilkł. Żeby dotrzeć do niektórych rannych, trzeba było chodzić po zwłokach, były ohydnie śliskie; białe i miękkie ciała usuwały mi się spod butów, kości łamały się zdradliwie, traciłem równowagę, grzęzłem po kostki we krwi i błocie. To było straszne i czułem takie samo piekące obrzydzenie jak kiedyś w Hiszpanii, w latrynie pełnej karaluchów [...].

Chodzenie po ciałach Żydów napełniało mnie takim samym uczuciem, strzelałem na chybił trafił, do wszystkiego, co zdawało się jeszcze ruszać, a potem wzięłem się w garść i postanowiłem bardziej zwracać uwagę, chodziło przecież o to, żeby ludzie cierpieli jak najmniej, ale tak czy inaczej mogłem dobijać tylko tych na wierzchu, pod spodem też byli ranni, którzy jeszcze nie umarli, ale ich czas był bliski. Nie ja jeden traciłem rezon, niektórzy strzelcy też drżeli i pili między seriami [...].

Tuż obok prowadzono następną grupę; napotkałem wzrok pięknej, młodej dziewczyny, prawie nagiej, lecz nadal pełnej elegancji, spokojnej, jej oczy wypełniał bezbrzeżny smutek. Odszedłem na bok. Gdy wróciłem, jeszcze żyła, leżała na boku, kula przeszła ją na wylot i wyszła pod piersią. Dziewczyna rzeziła, zastygła w bezruchu, jej ładne usta drżały, jak gdyby chciała coś powiedzieć, nie odrywała ode mnie wielkich, zdziwionych oczu, pełnych niedowierzania, oczu zranionego ptaka [...] konwulsyjnie strzeliłem jej prosto w głowę, w sumie na jedno wyszło, dla niej na pewno, bo mnie na myśl o tym bezsensownym ludzkim marnotrawstwie ogarnęła wielka, przesadna wściekłość; strzelałem nieprzerwanie, aż jej głowa pękła jak owoc [...]”¹⁹.

Kumulacja scen okrucieństwa, które są przeplatane monologami Aua, miała w intencji autora oddawać „prawdę” o egzystencji, horyzontach intelektualnych i wrażliwości moralnej esesmanów, wchodzących w skład Einsatzgruppen dokonujących egzekucji w pierwszej fazie operacji „Barbarossa”; jednak efekt wydaje się odwrotny od zamierzonego. Opisy egzekucji sprawiają wrażenie wystylizowanych, nienaturalnych, jak gdyby sam narrator (odautorski) delektował się okropnością i grozą. Niewiele ma to jednak wspólnego z transgresyjnym przekraczaniem granic konwencjonalnej moralności. Poetyka Littella wywołuje raczej wrażenie taniej repliki tradycji literackiej transgresji; trudno nie dostrzec przepaści, która dzieli *Łaskawe* od wielkich pierwowzorów: powieści de Sade’a, Geneta czy Bataille’a, zarówno pod względem warsztatowym (np. sekwencje snów Aua, w zamyśle wysmakowane formalnie, o pozornie rozbudowanej warstwie metaforycznej, sprawiają wrażenie mierznych literacko), jak i w znaczeniu pewnej „ideologii”, którą niosą ze sobą te dzieła. Transgresje de Sade’a i Geneta miały potencjał wywrotowy, uderzały w kulturowe tabu i tym samym wiązały się z ryzykiem ostracyzmu, wykluczenia autorów z ram społeczności, w której żyli. Na tym tle estetyka Littella wydaje się wręcz przejawem konformizmu, ponieważ stanowi bardzo powszechną dziś praktykę artystyczną, uprawianą w ramach różnych mediów. *Łaskawe* nie przełamują estetyczno-kulturowego tabu, przeciwnie, wpisują się w dominujący nurt kultury popularnej, którego przedstawiciele (np. Q. Tarantino) prześcigają się w epatowaniu sensacją, okrucieństwem, szokującymi kontrastami. Działaniem nonkonformistycznym byłby raczej pewien minimalizm, samoograniczenie – wybór **jednej** przejmującej sceny lub krótkiej sekwencji zamiast strumienia okrucieństw, opisanych szczegółowo, pedantycznie, chciałoby się powiedzieć: zgodnie z definicją kiczu Friedländera.

¹⁹ J. Littell, *Łaskawe*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Kraków 2008, s. 138-140.

Nieco więcej światła na kwestię, dlaczego – w moim odczuciu – *Łaskawe* Littella zasługują na miano holokaustowego kiczu, mogłoby rzucić kontrapunktowe zestawienie tej powieści z krótkim autobiograficznym opowiadaniem czy raczej mikro-nowelą Józefa Mackiewicza *Ponary-Baza*²⁰, opowiadającej o egzekucji wileńskich Żydów, której świadkiem był narrator. Jest to opowiadanie wstrząsające przez swój realizm, użyty wszakże bardzo umiejętnie, w sposób empatyczny i dyskretny. Mackiewicz stosuje bardzo podobną stylistykę do tej, która dominuje w *Łaskawych*; podobną, ale nie taką samą. Opisuje zranienie, śmierć, wręcz fizyczne zmiażdżenie transportu Żydów nie tyle detalicznie (jak Littell), ile z pietyzmem i uwagą, co sprawia, że jego realistyczny opis nie odbiera godności ofiarom. Narrator nie ujawnia swoich reakcji wprost, rejestruje raczej odczucie zaskoczenia czy fizycznego obrzydzenia, a zarazem odważnie spogląda „w twarz zbrodni”. W tym spojrzeniu, którym ogarnia stację Ponary, i w idącym jego torem opisie wyraża się jego heroizm i współczucie dla ofiar. Pedantyczny opis staje się ekwiwalentem empatycznego spojrzenia, a realizm, który jest jego rezultatem, przekształca się w nową formę literatury elegijnej, w osobliwą pieśń żałobną. W ten sposób bohater opowiadania – przypadkowy przechodzień, który nie miał prawa pojawić się w miejscu egzekucji, wydarł dla siebie prawo do oglądania i zaświadczenia o zbrodni, która miała pozostać nieopisana.

Porównanie powieści Littella z opowiadaniem Mackiewicza prowadzi do ważnych konkluzji. Wydaje się bowiem, że to rola narratora/bohatera, jego pozycja w „trójkącie Hilbergowskim”, z której opisuje Zagładę, wprowadza istotne rozróżnienia w zabarwieniu estetycznym dzieła i jego etycznych implikacjach. Można zaryzykować twierdzenie, że to właśnie w relacji z perspektywy sprawcy kryje się wspomniany fałsz, nieautentyczność ujawniająca się na wielu płaszczyznach. Po pierwsze, jak tego dowodzi powieść Littella, narracja poprowadzona konsekwentnie z punktu widzenia sprawcy staje się kiczowatym powtórzeniem nietzscheanizmu, gestu zuchwałej pogardy wobec wartości i odrzucenia aksjologii. Okazuje się, że nie wnosi również żadnych wartości informacyjnych; fakty związane z historią „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”, przytaczane przez Littella (któremu, jak wieść głosi, w zbieraniu materiału pomagał zespół researcherów), mogą być odkrywcze i zaskakujące tylko dla czytelnika, który się nigdy historią Holocaustu nie interesował. Ale strategia obrona przez Littella ponosi fiasko także w innym sensie – na płaszczyźnie epistemologicznej. Okazuje się bowiem, że z perspektywy sprawcy „nic nie widać”. Pozycja ta stanowi *blind spot*, ślepą plamkę w epistemologii Zagłady, dlatego też próba zajęcia tego miejsca, osadzenia w nim narratora, w sposób nieuchronny musi skończyć się popadnięciem w holokaustowy kicz. Co więcej, wikła ona samego autora w pułapkę poznawczą. Powstaje wrażenie, że Littell dał się uwieść bohaterowi, którego stworzył: biorąc za prawdę wzniosły autowizerunek Aua, nie dostrzegł ograniczenia intelektualnego i pospolitości, któ-

²⁰ J. Mackiewicz, *Ponary-Baza* [w:] *idem, Fakty, przyroda, ludzie*, przedm. B. Toporska, Londyn 1993.

re kryją się za przekonaniem bohatera o własnym wyrafinowaniu. Estetyka kiczu sprawiła, że Littell przedstawił sprawców tak, jak oni sami chcieliby widzieć siebie, a nie takimi, jakimi byli w rzeczywistości.

Kicz sentymentalny, kicz imitacyjny

Znacznie bardziej skomplikowana wydaje się kwestia estetyki kiczu w obszarze piśmiennictwa autobiograficznego o Zagładzie. Gdy mówimy o relacjach ocalonych (dziennikach, pamiętnikach, epistolografii), z reguły zawieszamy wartościowanie, przynajmniej w tradycyjnym dla literaturoznawcy rozumieniu, jako system kwalifikowania wypowiedzi językowej jako „udanych” lub „ułomnych artystycznie”, poprzez sytuowanie ich na swoiście rozumianej skali aksjologicznej pomiędzy arcydziełem a grafomanią. Literatura Holokaustu podlega zupełnie innym regułom wartościowania. Uprzywilejowane są tu kategorie „autentyczności”, „powściągliwego tonu”, „wierności/ zgodności z faktami”, unikanie nadmiernie wyszukanych rozstrzygnięć formalnych, mniej lub bardziej świadome wpisywanie się w tradycję „składania świadectwa”, rozumianego jako *quasi*-dokumentarne opisywanie wydarzeń historycznych w wymiarze indywidualnym²¹. W sposób bodaj najbardziej wyrazisty tę właściwość literatury dokumentu osobistego charakteryzuje historia recepcji książki Binjamina Wilkomirskiego *Bruchstücke/Fragments*²², którą zdemaskowano jako falsyfikat dziecięcych wspomnień holokaustowych. W tym przypadku tekst autobiograficzny, bardzo ciekawy pod względem formalnym, został zdegradowany wśród społeczności czytającej i skazany na infamię, ponieważ nie tylko nie spełniał warunków referencjalności, dokumentarnej wierności faktom historycznym, ale wręcz odbierany był jako przejaw uzurpacji, dwuznacznego moralnie zawłaszczania wzorca biografii „ocalonego z Zagłady”. Historia recepcji książki Wilkomirskiego/Grosjeana wiele mówi o roli, którą w wartościowaniu literatury Holokaustu odgrywa czytelnik – jego oczekiwania i utrwalone wzorce opowieści, wraz z immanentną aksjologią, którą ze sobą niosą. Ujawnia również pole zagadnień wspólnych dla kiczu i literatury dokumentu osobistego: wyznacza ją sieć wzajemnych zależności pomiędzy sferą aksjologii, pojęciem prawdy/autentyzmu i estetyką.

Właśnie w obszarze literatury dokumentu osobistego kategoria „kiczu” ujawnia swoją problematyczność; wydaje się, że często dotyka ona powierzchni zjawisk, w istocie bardziej skomplikowanych. Jeśli kicz przywołuje skojarzenia z sentymentalizmem, czułościowością czy manierycznością stylu, to stwierdzić trzeba, że atrybuty te odnajdujemy w wielu kobiecych autobiografiach holokaustowych, jak

²¹ Zob. m.in. B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma* [w:] *idem, Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006; M. Głowiński, *Wielkie zderzenie*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.

²² Zob. S. Mächler, *Der Fall Wilkomirski. Über eine Wahrheit einer Biographie*, Zurich 2000.

choćby w książce *Lubię żyć* Marii Szelestowskiej²³ czy *Nadzieja umiera ostatnia* Haliny Birenbaum²⁴. Sentymentalizm jest zresztą znamioną cechą piśmiennictwa uprawianego przez autorów nieprofesjonalnych, charakteryzujących się niską świadomością literacką. (Ich utwory stają się niezwykle pożądanymi obiektami analizy badaczy autobiografizmu, o czym świadczą wypowiedzi Phillipe'a Lejeune'a, „ojca założyciela” badań nad intymistyką²⁵, są bowiem najbardziej typowymi przykładami intymistyki, którą znamionuje bardzo silne uwewnętrznienie reguł gatunkowych²⁶).

Zwłaszcza Szelestowska szczególnie chętnie eksploatuje zasoby polszczyzny wpisujące się w stereotyp stylu „dziewczęcego sztambucha”, charakteryzujące się silnie nacechowanym genderowo emocjonalnym ukształtowaniem języka, pełnego emfaz, wykrzykników, enumeracji. Najbardziej znamionym przykładem strategii twórczej autorki *Lubię żyć* jest rozdział pt. *Kwiat*, w całości poświęcony opisowi zamrażanego tulipana, ozdabiającego nieogrzewane wojenne mieszkanie autorki i jej męża ukrywających się w Warszawie po „aryjskiej stronie”. Trudno o bardziej „kiczowaty” koncept pisarski, powiedziała by znawca arcydzieł światowej literatury. Jednak książka autobiograficzna Szelestowskiej jest dla badacza wojennego piśmiennictwa intymistycznego źródłem bezcennym, właśnie ze względu na swoją odmienność od obowiązującego wzorca „pisania dokumentarnego”, na spontaniczność i autentyczność. Przejawiają się one w marginalizowaniu „wielkiej historii” i eksponowaniu jednostkowego doświadczenia oraz wartości prywatnych, rodzinnych zarówno w obszarze filozofii egzystencji (ilustruje ją koncepcja kobiecych strategii przetrwania, *coping strategies* Nechamy Tec²⁷), jak i w zakresie sposobu opisywania świata, literackiej organizacji tekstu, którą w innym artykule nazwałam (kobietą) „prywatyzacją dyskursu”²⁸.

Zgodnie z potoczną, ale i dość bezrefleksyjną klasyfikacją estetyczną można by określić książkę Szelestowskiej (warto to podkreślić – autorki bardzo inteligentnej, ironicznej i odważnej) jako holokaustowy „kicz”, jednak bardziej wnikliwa interpretacja książki i jej powierzchownej recepcji ujawniłaby ukryty mechanizm tej oceny. Być może klasyfikacja ta zaznacza odczucie dysonansu między prywatnym stylem Szelestowskiej a modelem narracji nazywanym przez badaczy literatury „wzorcowym, normatywnym (a w istocie, męskim) modelem opowieści holokaustowej”²⁹,

²³ M. Szelestowska, *Lubię żyć*, Warszawa 2000.

²⁴ H. Birenbaum, *Nadzieja umiera ostatnia. Wyprawa w przeszłość*, Oświęcim 2004.

²⁵ Por. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski et al., Kraków 2001.

²⁶ Por. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

²⁷ N. Tec, *Resilience and Courage. Women, Men and the Holocaust*, New Haven 2003.

²⁸ Por. A. Ubertowska, „Pisałam sercem i krwią”. *Poetyka kobiecych świadectw holokaustowych*, „Ruch Literacki” 2008, nr 6.

²⁹ J. Ringelheim, *The Unethical and the Unspeakable. Women and the Holocaust*, „Simon Wiesenthal Center Annual” 1984, t. 1, s. 74–76.

który reprezentują *Pianista* Władysława Szpilmana czy *Noc* Elie Wiesela. Wówczas „kicz” funkcjonowałby jako pojęciowy fetysz, określający zjawiska literackie wykraczające poza przyjęte, zwyczajowe normy estetyczne i obnażający brak świadomości genderowej i estetycznej, która umożliwiłaby intelektualne uchwycenie opisywanych zjawisk.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że „kicz” w swym najbardziej dotkliwym i najgroźniejszym wcieleniu usytuował się w nieco innych obszarach literatury dokumentu osobistego i w pobliżu inaczej rozumianych form wartościowania. Jako przykłady tak rozumianych ułomności literackich niech posłużą dwie książki autobiograficzne: *Księżniczka deptaku* Marty Sztokfisz³⁰ i *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* Romy Ligockiej³¹.

To, co łączy obydwie relacje wspomnieniowe, to przede wszystkim oddalona w czasie perspektywa, która nadaje im status pamiętników, z silnie zaznaczoną ramą narracyjną czasu teraźniejszego, czasu opowieści. Nie pozostaje to bez znaczenia dla kształtu i ogólnej wymowy książek. Trudno się uwolnić od podejrzenia, że są one wzorowane na wielu głośnych wspomnieniach wojennych i nieudolnie naśladują znane, już spetryfikowane wzorce relacji ocalonego z Holocaustu. Wraz z lekturą owych pamiętników potęguje się wrażenie, że autorki – ocalone z Zagłady – nie stały się „świadkami” w rozumieniu Primo Leviiego i Giorgia Agambena, czyli podmiotami sytuacji granicznej. Doświadczenie, które stało się udziałem pisarek, nie przekształciło ich, nie stało się powodem głębokiej przemiany. Ta bowiem doprowadziłaby do poszukiwania nowego języka, nowej tradycji genologicznej czy konwencji estetycznej albo przynajmniej narzuciłaby autorkom dyscyplinę emocjonalną i stylistyczną. O ile wspomnienia Marii Szelestowskiej można określić przy pomocy formuły „relacji niesfornej panny” i uznać, że ten właśnie styl pisarski jest strategią kobiecego oporu wobec historii, o tyle *Księżniczka deptaku* najbliższa jest stylowi dziennika egocentrycznej dziewczyny, skupionej na kwestiach własnej powierzchowności, atrakcyjności.

Księżniczka deptaku to retrospektywna opowieść o losach Edyty Klein, zredagowana i podana do druku przez dziennikarkę i pisarkę Martę Sztokfisz. Już umieszczona na okładce rekomendacja zaznajamia czytelnika ze stylistyką i – szerzej – wizją świata autorki/bohaterki. *Księżniczkę deptaku* zapowiada się tam jako „nieprawdopodobną historię dziewczyny, cudem ocalonej z warszawskiego getta, która dzięki hartowi ducha stała się damą i wkroczyła na światowe salony”³². Chyba właśnie perspektywa „światowych salonów”, z której opowiada się tu o historii warszawskiego getta, wprowadza fałsz do wspomnień holokaustowych Klein. Zestawienie krańcowego upadku z powojennym społecznym i materialnym awansem, opisywanym w kategoriach „wyniesienia” do luksusu w środowiskach wyższych sfer, wydaje się wysoce niestosowne, zacierające wyjątkowość wydarzenia histo-

³⁰ M. Sztokfisz, *Księżniczka deptaku. Opowieść o Edycie Klein*, Warszawa 2007.

³¹ R. Ligocka, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, przeł. K. Zimmerer, Kraków 2003.

³² M. Sztokfisz, *op. cit.*, wpis na ostatniej stronie okładki.

rycznego, jakim była Szoa. Przeżycie Zagłady – inaczej niż to miało miejsce we wspomnieniach Haliny Birenbaum, Henryka Grynberga, Janiny Bauman, Aliny Margolis-Edelman i innych – przestaje być „zdarzeniem przekształcającym” w wymiarze indywidualnym i historycznym, a staje się jedynie etapem, sekwencją „hollywoodzkiej” opowieści o światowych sukcesach bohaterki.

„Bale w Metropolitan Opera w Nowym Jorku to były naprawdę cudowne chwile. Wytworne stroje, szampan, piękna muzyka, wspaniali artyści. Tak bawiła się *high society* – melomani we frakach, posiadacze kart klubowych na poniedziałkowe przedstawienia, którzy wraz ze swoimi gośćmi zasiadali w najlepszych łóżach, a ich partnerki zajmowały miejsca blisko sceny. John Street, jeden z nich, został fundatorem kotary, która do dzisiaj wisi w Metropolitan Opera.

Nigdy nie chciał, żebym była jego kochanką, a mimo to czułam się przy nim jak prawdziwa kobieta. W restauracji czy na koncercie trzymał mnie za rękę, wprowadzał do sali, podtrzymując pod ramię. Choć nie był dużo starszy, miałam w nim cząstkę utraconego w dzieciństwie ojca, a synowie oddanego opiekuna³³. [...]

Życie w getcie było straszne, ale tym, co zwałało człowieka z nóg, okazała się nędza i głód nie do opisania. Dzieci umierały na ulicach, ludzie wyrzucali przed dom ciała swoich bliskich, żeby jeszcze przez dzień czy dwa korzystać z ich kart żywnościowych, nie oddawać ich do gminy, bo stanowiły szansę na przeżycie³⁴.

Kompozycja autobiografii została podporządkowana zasadzie niechronologicznego układu poszczególnych sekwencji; wspomnienia z getta zestawione są z fragmentami powojennego życia bohaterki, stanowiąc osobliwą kronikę podbojów miłosnych, znajomości z milionerami, osiągnięć autorki w zawodzie modelki i dekoratorki wewnątrz projektującej salony arystokracji i światowych władców. Pretensjonalne opowieści salonowe narzucają tonację stylistyczną całej autobiografii, zagarniając również fragmenty opowiadające o życiu w getcie; w owej ego-centricznie zorientowanej narracji, nakierowanej na opis jednostkowej historii osoby, zanika dramaturgia, niepowtarzalny tragizm losów gettowej wspólnoty jako społeczności, która nie może przemówić. Autor-świadek – w rozumieniu Agambenowskim – powinien opowiadać o Szoa w imieniu wszystkich tych, którzy zginęli, tylko oni bowiem zasługują na miano prawdziwego świadka Zagłady. Ten imperatyw literacki zyskuje na znaczeniu zwłaszcza w autobiografiach kobiecych, gdzie dominuje strategia depersonalizacji w ukształtowaniu narracji (wystarczy przypomnieć panoramiczną perspektywę narracyjną w *Dymach nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej czy też narratora wspólnotowego w książkach Charlotte Delbo czy Etty Hillesum)³⁵. W *Księżniczce deptaku* sposób opowieści jest diametralnie odmienny, akcentuje on domniemaną wyjątkowość bohaterki, niezwykłość, cudowność jej losów. *Focus* narracyjny rzadko wykracza poza horyzont przeżyć bohaterki; świat wspólnoto-

³³ *Ibidem*, s. 27.

³⁴ *Ibidem*, s. 35.

³⁵ Por. M. Heinemann, *Gender and Destiny. Women Writers and the Holocaust*, New York 1986.

wy, jeśli bywa przywoływany, to jedynie w relacji do jej osobistych doświadczeń. Powstała w ten sposób autobiografia solipsystyczna, będąca zaprzeczeniem „autobiografii-kroniki”. Warto zauważyć, że nastąpiło tu swoiste odwrócenie relacji dziennik – pamiętnik: zazwyczaj to dziennik ma bardziej osobisty charakter, pamiętnik zaś umożliwia stworzenie panoramicznej perspektywy w opisie wydarzeń historycznych. W książce Sztokfisz dzieje się na odwrót: upływ czasu jak gdyby zawęża perspektywę, sprawia, że ego-centriczny ogląd świata uchyla wymiar dziejowości i wspólnotowości.

W podobną ramę narracyjną – zarysowującą perspektywę opowieści z okna luksusowego hotelu w Nicei – ujmuje swoje wspomnienia Roma Ligocka. Jej *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* wypełniona w połowie relacjami wojennymi – na które składają się przeżycia w getcie krakowskim i po „aryjskiej stronie” – nieprzypadkowo przywołuje skojarzenia z filmem Stevena Spielberga *Lista Schindlera*. Autorka sama ujawnia źródło motywacji do opisanego wojennych przeżyć po tak długim czasie. Właśnie postać dziewczynki w charakterystycznym czerwonym płaszczyku z filmu Spielberga (funkcjonująca tam na prawach alegorii niewinnej ofiary) uruchomiła ciąg analogii z jej własną biografią³⁶. Już sam ten gest wydaje się poważnym nadużyciem, niemalże „chwyt marketingowym”, który miał – jak można podejrzewać – w następstwie zainteresowania filmem amerykańskiego reżysera ułatwić promocję książki Ligockiej.

Źródło to zarazem obnaża słabości książki i prowokuje do zadania następującego pytania: skoro *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* to autobiografia zrodzona z fikcji (choć częściowo opartej na prawdzie historycznej), to może uzasadnione wydaje się podejrzenie, że sama ta książka też jest fikcją? Podejrzenie to uprawdopodobniają reakcje osób przywoływanych we wspomnieniach Ligockiej, zwłaszcza głośny wywiad kuzyna autorki, Romana Polańskiego³⁷, w którym zarzucił on pisarce mijanie się z prawdą, publikowanie „bredni”. Pisze ona, na przykład, że ojciec Polańskiego znęcał się fizycznie nad synem, podczas gdy sam Polański twierdzi, iż ojciec nigdy w życiu go nie uderzył; reżyser zarzuca także Ligockiej zatajenie faktu, że jej własny ojciec pełnił funkcję kapo w obozie koncentracyjnym, za co został po wojnie aresztowany. Polański ma za złe autorce tuszowanie ogólnej „osłabionej ontologii prawdziwościowej” relacji dwu-, trzyletniego dziecka, które zdaniem reżysera nie mogło tak szczegółowo zapamiętać wydarzeń i przeżyć sprzed kilkadziesiąt lat.

Dziewczynka w czerwonym płaszczyku jawi się w odbiorze jako szczególna odmiana autofikcji – fikcjonalizacji siebie w relacji autobiograficznej³⁸. W początkowych fragmentach swoich *quasi-wspomnień* Ligocka używa form wypowiedzi,

³⁶ R. Ligocka, *op. cit.*, ostatnia strona okładki.

³⁷ *Łatwo wyjść, ale jak przeżyć?* Rozmowa z Romanem Polańskim, „Gazeta Wyborcza” 15–16 III 2003, s. 12–13.

³⁸ Por. R. Lubas-Bartoszyńska, *Kłopoty z autofikcją. Mimowolne autofikcje Romy Ligockiej*, „Ruch Literacki” 2005, nr 6.

które przez teoretyków literatury postrzegane są jako typowe wyznaczniki fikcji: dialogu, przytoczonego (rzekomo) *in extenso* i wszechobecnego czasu teraźniejszego w funkcji *perfectum*³⁹. Zwłaszcza rozbudowane dialogi, które nie są diegetyczną relacją, omówieniem, lecz mimetycznym dialogiem w formie mowy zależnej, są oceniane jako nieprawdopodobne i fikcjonalne, nie zawsze zgodnie z intencjami autora. Ligocka posługuje się zatem „konwencją doskonałej pamięci” w rozumieniu Mendilowa⁴⁰, kamuflując jej fikcjonalny charakter. Nawet w „neutralnej” etycznie teorii literatury procedura taka jest klasyfikowana jako złamanie reguł paktu autobiograficznego⁴¹; w obszarze literatury Holocaustu zaś należałoby ocenić taki sposób postępowania pisarskiego nie tylko jako nieetyczny, ale i estetycznie mierny, zbliżający książkę Ligockiej do stylu holokaustowego kiczu.

*

Jak wynika z przedstawionego tu zarysu, kategoria „kiczu”, pozornie konotatywna, niemająca wyraźnego odniesienia do terminologii naukowej, umożliwiła jednak wytyczenie mapy ciekawych zjawisk w literaturze Holocaustu. Nie posiadając zdolności syntetyzowania zagadnień, zagarnia jednak wiele różnych obszarów, zaznaczając w nich, niejako punktowo, miejsca konfliktów formalnych, kontrastów estetycznych, zafałszowań w procesie recepcji, czy też przeciwnie: niczym niezawołowanej komercyjności, wpisywania się w powszechne, mało wyszukane oczekiwania czytelnicze. Wyznacza zatem spektrum możliwych błędów i niedoskonałości, wypełniając lukę, którą naznaczona jest estetyka dotycząca literackich reprezentacji Szoa, lukę, która jest efektem braku rygorystycznych poetyk czy kryteriów wartościowania.

Słowa kluczowe

literatura Holocaustu, autobiografia, kicz, postmodernizm, J. Littel, reprezentacja.

Abstract

The paper is an attempt at outlining the esthetics of kitsch in Holocaust literature. On the basis of Abraham Moles' and Saul Friedländer's distinctions, the author analyses works of fiction, Boyne's *The Boy in the Striped Pyjamas*, and Littel's *The Kindly Ones*, indentifying elements of kitsch in them: Perpetrator's perspective narration, stylistic excess, shocking with cruelty, artistic conformism. In the autobiographical works of Roma Ligocka and Marta Sztokfisz/Edyta Klein, the signs of kitsch mark the overly egocentric narrative perspective, as well as the camouflaging of the auto-fictional character of the alleged memoirs.

³⁹ J. Jeziorska-Haładys, *Dialog jako wykładnik fikcji*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 88-97.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 247.

⁴¹ *Ibidem*.

Key words

Holocaust literature, autobiography, kitsch, postmodernism, J. Littel, representation.