

*Jan Borowicz*

Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej  
<https://orcid.org/0000-0003-2847-2686>  
[j.borowicz@uw.edu.pl](mailto:j.borowicz@uw.edu.pl)

## **Co widać zaraz po wojnie? Zapomniane obrazy Zagłady z lat czterdziestych**

### **Streszczenie**

Artykuł dotyczy zapomnianych opowiadań, filmów i dramatów powstałych w pierwszych latach po wojnie (1945–1949), które przywołują niedawne doświadczenia Zagłady. Postawiona jest teza, że w tym krótkim okresie pojawiały się reprezentacje dotyczące najtrudniejszych aspektów Zagłady i relacji między żydowskimi ofiarami a etnicznie polskimi świadkami. Ponowna artykulacja tych kwestii mogła nastąpić dopiero współcześnie. Dzieła podejmujące temat wrogości polskiego otoczenia wobec Żydów, przejmowania ich własności, a także współsprawstwa w Zagładzie zostały albo zapomniane, albo – jak w przypadku filmów – zatrzymano ich dystrybucję. Okres tużpowojenny pozwala ponownie przyjrzeć się polskiej świadomości wydarzeń wojennych i okupacyjnych, a także unaocznnić, w jaki sposób rodząca się wtedy dominująca narracja o Zagładzie maskuje te rozpoznania.

### **Słowa kluczowe**

pamięć o Zagładzie, powojnie, Filipowicz, Rudnicki, Sandauer, Wohl, Wyszomirski, Zahorska, Zeman

### **Abstract**

This article concerns forgotten short stories, films, and plays written during the first years after the war (1945–1949) which evoked the chronologically close Holocaust experience. The author ventures a thesis that during that short period emerged representations that touched upon the most difficult aspects of the Holocaust and the relations between the Jewish victims and the ethnically Polish witnesses. The re-articulation of those issues was possible only nowadays. The works which took up the topic of the Polish surroundings' hostility to the Jews, the appropriation of Jewish property by the Poles and the their compliance in the Holocaust have either been forgotten or – as in the case of movies – their distribution was discontinued. The period immediately after the war facilitates a closer look on the Polish awareness of the wartime and occupation-period events and also shows how the dominant Holocaust narration which was being born at that time obscures those diagnoses.

### **Key words**

Holocaust memory, postwar period, Filipowicz, Rudnicki, Sandauer, Wohl, Wyszomirski, Zahorska, Zeman

Proponuję powrót do pierwszych kilku lat po wojnie jako okresu, w którym zachodzą intensywne procesy kształtujące to, jak później wyglądać będzie społeczeństwo i pamięć o przeszłości, w tym o Zagładzie z perspektywy zarówno świadków, jak i ofiar<sup>1</sup>. Pozwala to przyjrzeć się, według określenia Ireny Grudzińskiej-Gross, „literaturze świadectwa natychmiastowego”<sup>2</sup>, której twórcy i twórczynie nie mieli czasu na znalezienie adekwatnego języka i opracowanie tego, czego doświadczyli. Nie została jeszcze narzucona z góry wykładnia publicznej pamięci o wojnie<sup>3</sup>, wobec czego do głosu zostały dopuszczone zróżnicowane reprezentacje (niedawnej) przeszłości i teraźniejszości, choć usiłująca umocnić swoją pozycję władza korzystała już z retoryki nacjonalistycznej w celu określenia tego, co wydarzyło się w poprzednich latach<sup>4</sup>. Nieco arbitralnie za koniec tego okresu uznaję rok 1949. W grudniu roku poprzedniego proklamowana zostaje Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, a wraz z nią wytyczony nowy kurs polskiego społeczeństwa, likwidowane są wszystkie niezależne organizacje żydowskie, a na kolejnych zjazdach: literatów w Szczecinie (styczeń), artystów plastyków w Nieborowie (luty), artystów teatru w Oborach (czerwiec), kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim (sierpień) oraz filmowców w Wiśle (listopad) jako metoda twórczości artystycznej zostaje uchwalony socrealizm i określony sposób obrazowania przeszłości<sup>5</sup>. Wraz z tym ściślejszej kontroli zaczyna podlegać to, co pisze się o Zagładzie<sup>6</sup>.

O potrzebie powrotu do tych lat w namyśle nad pamięcią o Zagładzie przekonuje mnie to, że mimo różnych publikacji wspomniany okres jest wciąż mało rozpoznany we własnej swoistości<sup>7</sup>. Stąd płynie być może siła obrazów, które

<sup>1</sup> Chcę podziękować uczestniczkom i uczestnikom seminarium prowadzonego przeze mnie i dr Agatę Zborowską w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim w 2020 r., na którym dyskutowaliśmy o wielu omówionych tutaj tekstach i filmach. Jestem też wdzięczny Zespołowi Badań Pamięci o Zagładzie IKP UW pod kierownictwem dr hab. Justyny Kowalskiej-Leder za rozmowę o pierwszej wersji tego artykułu.

<sup>2</sup> Irena Grudzińska-Gross, *Gramatyka milczenia świadków*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 281.

<sup>3</sup> Robert Traba, *Symbole pamięci: II wojna światowa w świadomości zbiorowej Polaków. Szkic do tematu*, „Przegląd Zachodni” 2000, nr 1, s. 54.

<sup>4</sup> Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2001, s. 171.

<sup>5</sup> Socrealizm jako posttraumatyczna reakcja na drugą wojnę światową analizowany był przez Piotra Piotrowskiego i Grzegorza Niziołka: Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis, 1999, s. 32–33; Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2013, s. 189, 202.

<sup>6</sup> Zob. Kamila Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2009, s. 63–64.

<sup>7</sup> Jako że przekraczałyby to i tak już rozciągnięte ramy artykułu, nie przytaczam pełnej listy publikacji starających się uchwycić specyfikę tego okresu. Ważne dla mnie pozycje zawarte są w przypisach, nie rekonstruuje ich jednak w całości.

ukazują powojenną rzeczywistość, nie formatując jej dla później ukształtowanych oczekiwań odbiorców. Taki przykład może stanowić przetłumaczony na język polski i wydany w 2018 r. cykl reportaży Mordechaja Canina *Przez ruiny i zgliszcza*, zbierający dowody, że ocalali polscy Żydzi nie mają już czego szukać w dawnej ojczyźnie<sup>8</sup>, który w swoich obserwacjach wyprzedza późniejsze ustalenia historyków. Choć o precyzję oraz uzasadnienie jego rozpoznań i faktograficzną neutralność można się spierać<sup>9</sup>, Canin ujmuje już w latach czterdziestych problemy, z jakimi polska pamięć nie przestaje się borykać:

Teraz między Żydami i Polakami stoi gruby mur. Kiedy Polak w miasteczku rozmawia z Żydem – nie patrzy mu w oczy, milczy. [...] Bo żeby rozmawiać swobodnie z uratowanym Żydem i spojrzeć mu w oczy, setki tysięcy Polaków musiałyby wynieść ze swoich domów żydowskie rzeczy [...]<sup>10</sup>.

Gdy obrazy te na nowo przedostają się do polskiej pamięci, wydaje mi się nieodzowne, aby jeszcze raz rozejrzeć się w krajobrazie, który kilka lat po wojnie przemierzał Mordechaj Canin. Z dzisiejszej perspektywy możemy zobaczyć, co ze zbiorowej pamięci musiało zostać usunięte, a co po latach wydaje się niezrealizowaną możliwością, niepodjętym działaniem naprawczym wobec ocalałych z Zagłady. Zarazem już wtedy kształtuje się dominująca norma narracyjna w polskiej pamięci o Zagładzie – ochrona wyobrażenia o niewinności polskiego świadka<sup>11</sup>.

Moim celem nie jest jednak całościowa interpretacja ani tego okresu, ani konkretnych dzieł, a jedynie wyróżnienie dominant w dotychczasowo nierozpoznanych filmach i prozie poświęconej Zagładzie oraz jej następstwom. Poza zasięgiem zainteresowań zostawię reprezentacje już opisane z tej perspektywy, takie jak: cykl *Pamięci przyjaciół – Żydów (Moim przyjaciółom Żydom)* Władysława Strzemińskiego<sup>12</sup> i *Rozstrzelania* Andrzeja Wróblewskiego<sup>13</sup>, filmy *Ostatni etap*

<sup>8</sup> Mordechaj Canin, *Przez ruiny i zgliszcza. Podróż po stu zgładzonych gminach żydowskich w Polsce*, tłum. i oprac. Monika Adamczyk-Garbowska, Warszawa: Nisza, 2018.

<sup>9</sup> Kamil Kijek, *Istotność marginesu, czyli wyparte wątki w historiografii Żydów i studiów żydowskich w Polsce. Uwagi wokół polskiego wydania książki Mordechaja Canina „Przez ruiny i zgliszcza”*, „Studia Judaica” 2019, nr 2.

<sup>10</sup> Canin, *Przez ruiny i zgliszcza...*, s. 487.

<sup>11</sup> W ten sposób pisze o tym Katarzyna Chmielewska w pionierskim artykule, któremu dużo zawdzięczam: Katarzyna Chmielewska, *Narracje alternatywne wobec polityki pamięci. Lata czterdzieste [w:] Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, red. Maryla Hopfinger, Tomasz Żukowski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018, s. 109.

<sup>12</sup> Luiza Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Warszawa: Muzeum Sztuki, ASP i IBL PAN, 2018.

<sup>13</sup> Anda Rottenberg, *Świadectwo czasu dojrzewania [w:] Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow, Wróblewski, Wajda*, red. Anda Rottenberg, Katowice: Muzeum Śląskie, 2018.

Wandy Jakubowskiej<sup>14</sup> i *Ulica Graniczna* Aleksandra Forda<sup>15</sup>, spektakle teatralne<sup>16</sup> oraz twórczość literacką Zofii Nałkowskiej<sup>17</sup>, Jerzego Andrzejewskiego<sup>18</sup>, Czesława Miłosza<sup>19</sup>, Tadeusza Różewicza<sup>20</sup> i Tadeusza Borowskiego<sup>21</sup>.

### **Złamana tożsamość: *Dwie godziny* Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego**

Dobrym wprowadzeniem do tematyki tużpowojnia jest film *Dwie godziny* Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego (data produkcji: 1946, data premiery: 1957), w którym skupiają się najważniejsze figury tego czasu: społeczeństwa w ruchu, szaber i utrata mienia, przytłoczenie doświadczeniem wojny i Zagłady, wreszcie zapomnienie o wojnie i wprowadzenie nowego porządku. Film jest dziełem złamanym – opowiada o zniszczonych przez wojnę ludziach – sam też został poharatany przez naciski cenzorskie, a w końcu odstawiony na półkę aż do październikowej odwilży. Już w 1957 r., w dobie polskiej szkoły filmowej, jego język filmowy nie mógł być zrozumiały. Tadeusz Lubelski wskazuje, że pierwsze produkowane po wojnie filmy właściwie nie mogły być zrealizowane w tamtych warunkach: *Robinson warszawski* (nigdy niewyprodukowany; scenariusz mieli stworzyć Czesław Miłosz i Jerzy Andrzejewski na podstawie wspomnień Władysława Szpilmana) i właśnie *Dwie godziny* były zbyt egzystencjalistyczne i melancholijne, aby nadawały się do pokazania publiczności<sup>22</sup>. Pozostaje więc jedynie domniemywać, jak wyglądałoby kino polskie, gdyby to właśnie *Dwie godziny*, a nie optymistyczne *Zakazane piosenki* (1947) Leonarda Buczkowskiego rozpoznały powojenną historię polskiej kinematografii.

<sup>14</sup> Hanno Loewy, *The Mother of All Holocaust Films? Wanda Jakubowska's Auschwitz Trilogy*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2004, t. 24, nr 2; Magda Saryusz-Wolska, *Trwałe obrazy: „Ostatni etap” (1948) Wandy Jakubowskiej* [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź: Oficyna, 2011.

<sup>15</sup> Tomasz Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Warszawa: Wielka Litera, 2018 (rozdział „Sprawiedliwi na straży tabu”).

<sup>16</sup> Niziołek, *Polski teatr Zagłady...* (rozdział „Wojna żydowska, haniebna”).

<sup>17</sup> *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*, red. Tomasz Żukowski, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.

<sup>18</sup> Żukowski, *Wielki retusz...* (rozdział „Troska o autowizerunek”).

<sup>19</sup> Tomasz Żukowski, *Pod presją. Co mówią o Zagładzie ci, którym odbieramy głos*, Warszawa: Wielka Litera, 2021 (rozdział „Zbiorowa nieświadomość. Czesław Miłosz”).

<sup>20</sup> Bożena Keff, *Strażnicy fatum*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020 (rozdział „Polski świadek (własnej) żydowskiej zagłady”).

<sup>21</sup> Z ogromu piśmiennictwa poświęconego Borowskiemu chciałbym w związku z tematem pamięci o Zagładzie zwrócić uwagę na tekst: Ernst van Alphen, *W pułapce wizerunków*, tłum. Roma Sendyka [w:] *idem, Krytyka jako interwencja: sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2019.

<sup>22</sup> Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice: Videograf II, 2009, s. 126.

Film w zamierzeniu miał trwać rzeczywiście dwie godziny i ilustrować szczególnie czas pomiędzy: konkretnie między przyjazdem pociągu do nienazwanego miasta a jego odjazdem w dalszą drogę wraz z częścią bohaterów, bardziej symbolicznie zaś – czas między wojną i powojniem. Dla niektórych oznaczało to powrót do domu, dla innych jedynie przystanek, jak w przypadku tych, którzy zobaczyli, że nie mają już do czego wracać<sup>23</sup>. Centralna dla opowiadanej historii jest tymczasowa przestrzeń dworca, po której przemieszczają się we wszystkie strony masy ludzi. Przejedni mijają się pospiesznie lub udają, że się nie znają, aby nie być nagabywani o pieniądze. Wśród nich są śpiewające patriotyczne pieśni dzieci, tak naprawdę zebrzące z głodu – to wizja odległa od optymistycznych *Zakazanych piosenek*, w których dzieci w ten sposób włączają się w walkę z okupantem. Kadry w *Dwóch godzinach* są ściśnięte, a postaci pojawiają się widmowo tylko na chwilę – jedyne, co wzrok wyławia z większą pewnością, to licznie w całym filmie prezentowani podróżni w obozowych pasiakach. W ogóle to, że film kręcony jest w podświetlonym ekspresjonistycznie studiu, a nie w plenerze, wywołuje wrażenie ciągłego zamknięcia i ciasnoty. Masy ludzi przemykają pod wielkimi ścianami i nigdzie nie widać nieba. *Dwie godziny* są filmem mrocznym i niesamowitym: po wojnie życie niby wraca do normy, a jednak nic nie odbywa się w normalnym trybie. To wrażenie zostaje pogłębione przez zamieszanie w fabule, która ukazuje kilka historii równocześnie, między innymi losy dwóch par bohaterów – Marka i Weroniki oraz Leona i jego dawnego obozowego kapo.

Para zakochanych – Marek i Weronika – wraca z obozu do miasteczka, w którym bohater zostawił swój dom i, jak się później okazuje, dawną miłość. Kobieta, która w czasie wojny została w mieście i weszła w nowy związek, wyraźnie chce wrócić do Marka, jest pełna entuzjazmu i radości, nie chce słyszeć więcej o wojennej zawierusze. Byli więźniowie obozu, nie tylko Żydzi, często spotykali się „w cywilnym świecie” z odmową słuchania o ich trudnych przeżyciach<sup>24</sup>. Marek odpowiada dawnej kochance, że on z kolei nie wie, o czym innym mógłby jej mówić. Wydaje się, że do romansu nie można wrócić, porozumienie bez wspólnoty doświadczeń jest niemożliwe. W końcu bohater wraca do Weroniki, która z bólem przypatruje się jego rozmowie z dawną ukochaną – pocieszana, że jej ukochany wróci, „a jak nie ten, to inny”. Obydwoje z Markiem wiedzą, że ich związek nie jest tak silny, jak mógłby być. Z kolei dawna kochanka zostaje porzucona ze świadomością, że gdyby nie wojna, jej życie mogłoby się potoczyć zupełnie inaczej. Wątek romansowego trójkąta ukazuje, jak przytłaczające do-

---

<sup>23</sup> Tony Judt wskazuje, że po wojnie wędruje cała Europa, w Polsce jednak wraz ze zmianami granic i przesiedleniami jest to proces szczególnie dotkliwy. Zob. Tony Judt, *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*, tłum. Robert Bartoń, Poznań: Rebis, 2008, s. 42–43. O tym, jak poczucie tymczasowości napędzało społeczny lęk, pisze Marcin Zaremba, którego książka stanowi najważniejszy opis tego okresu: Marcin Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków: Znak, Warszawa: ISP PAN, 2012, s. 355–368.

<sup>24</sup> Zofia Wóycicka, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Warszawa: Trio, 2009, s. 54.

świadczanie obozu i okupacji przerywa dawną ciągłość tożsamości i że tuż po wojnie udaje się ją skleić jedynie częściowo i tylko na chwilę.

Marek nie może też wrócić do dawnego domu, który okazuje się zniszczoną przez wojnę ruiną. Idzie zasięgnąć informacji u sąsiada. W jego bogatym, mieszczańskim domu siada zdruzgotany przy stole, słuchając narzekań. Sąsiad z okrucieństwem mówi o spalonych książkach Marka, wspomina, że odnalazł jego krzesło, które może oddać, ale bez odnowionego siedziska. Zniecierpliwiony chce, aby Marek jak najszybciej wyszedł. To nie tylko kryzys komunikacji między powracającymi z obozu a innymi ludźmi, odmienność dwóch doświadczeń okupacji, ale i wyraźna niechęć do tych, którzy mieliby upomnieć się o dawne życie i swoją własność. Marek wychodzi na klatkę schodową i spowity cieniem mówi z goryczą do Weroniki: „tak więc skończyły się moje sprawy w tym mieście”. Wygląda na to, że niecierpliwosć sąsiada i wyrzucenie przez niego z domu człowieka powracającego z obozu skrywają fakt innych kradzieży, być może związanych z tym, że z racji etnicznego pochodzenia nie spodziewano się ponownej obecności Marka w miasteczku.

Podobnie, choć znacznie silniej, sugerowana jest żydowskość wracającego z obozu szewca Leona, oszalałego w wyniku przeżytych tam doświadczeń, który przez większość filmu nie może oderwać się od traumatycznych wspomnień. Na to, że jest Żydem, wskazuje się wielokrotnymi zbliżeniami na jego ciemne oczy, co uruchamia skojarzenia z okupacyjną wiedzą o stosowanym wówczas sposobie identyfikacji Żydów. Leon wygłasza straszliwe monologi przed ludźmi, którzy albo go nie słuchają, albo nie rozumieją; opowiada o kopaczach przesypujących poobozowy piasek w poszukiwaniu złota, o przeszukiwaniu butów w obozie, a potem nagle błaga niewidocznego (dla innych) prześladowcę, aby go nie bił. Ofiara nie znajduje nikogo, kto by przyjął jej cierpienie i kto dałby możliwość opowiedzenia o tym, co przeżyła. O grozie doświadczeń Leona świadczy niesamowity monolog, wygłaszany przypadkowym, złotowłosym dziewczynkom: o mordowaniu ludzi z całej Europy, powiększającej się górze butów, „dziwnym, słodkim zapachu śmierci” i zabijaniu dzieci w komorach gazowych. Trudno znaleźć bardziej antysocrealistyczny obraz niż dosłowne, przerażające przedstawienie traumy, bez żadnego patosu, w prostych, osobistych wspomnieniach<sup>25</sup>.

Tym, co częściowo uwalnia Leona od druzgoczących wspomnień, jest morderstwo, jakiego dokonuje z zemsty na prześladowającym go w obozie kapo. Były kapo wydaje się przytłoczony poczuciem winy, błąka się po mieście, pi-

<sup>25</sup> Jeden z reżyserów, Stanisław Wohl, był operatorem w ekipie Aleksandra Forda w czasie kręcenia dokumentu *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944). Znajdują się w nim również pierwsze świadectwa ocalałych. Zob. Stuart Liebman, *Cmentarzysko Europy (1944). Pierwszy film o Holokauście?*, tłum. Grzegorz Dąbkowski, „Zeszyty Majdanka” 2011, t. 25. Zob. też Agnieszka Haska, *Dowody i zeznania. Świadectwa o Zagładzie w pierwszych latach powojennych* [w:] *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. Agnieszka Dauksza, Karolina Koprowska, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019.

jąc wódkę. Leon rozpoznaje go na ulicy, dopada i zabija, co w planie filmowym wydaje się uzasadnionym aktem sprawiedliwości. Przypadkowy przechodzień pomaga mu ukryć ciało zamordowanego, zachowując się jak gdyby nigdy nic. Takie zachowanie wpisuje się w zapomniane, choć tuż po wojnie powszechne akty zemsty na (niemieckich) oprawcach<sup>26</sup>. Zatem choć film kończy się w radosnej, socrealistycznej tonacji, z bohaterami siedzącymi na dachu wagonu pociągu na tle pogodnego nieba, którego wcześniej brakowało w nocnej i ponurej scenerii, to nie sposób uznać takiego zakończenia za przekonujące. Wydaje się, że widm pasiaków zaludniających poprzednie kadry nie da się tak łatwo wyegzorcyzmować.

Problem ten wybrzmiewał we wczesnych dyskusjach o tym, co zrobić z terenami byłych obozów. Jerzy Putrament, obserwując zachowania wycieczek na pierwszej wystawie otwartej przez byłych więźniów na terenie muzeum w Auschwitz, radził ocalałym z obozu przewodnikom, aby zamiast epatować ciekawostkami, zrozumieli konieczność „wyrwania z korzeniami tego okresu ze swojego życia”<sup>27</sup>. Możliwość przedstawienia polskich obywateli jako zdruzgotanych ofiar drugiej wojny światowej, szczególnie powracających z obozów, kończy się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, gdy zostanie ustanowiona martyrologiczno-heroiczna norma reprezentacji doświadczenia wojennego i obozowego<sup>28</sup>. Nie dziwi więc niedopuszczenie *Dwóch godzin* do dystrybucji w sytuacji, gdy i władza, i publiczność potrzebowały zupełnie innych obrazów.

### **Wyjechać czy zostać: Czysty nurt Adolfa Rudnickiego i Wielka droga Michała Waszyńskiego**

O złamaniu tożsamości przez wojnę i niemożności znalezienia miejsca dla siebie traktuje też powojenna proza Adolfa Rudnickiego, najczęściej komentowana spośród dzieł omawianych w tym artykule. Jego dwa tomy prozatorskie z lat czterdziestych obejmują w sumie dwadzieścia pięć opowiadań<sup>29</sup>. Jak wykazali krytycy, to proza okaleczona: niewierząca zbyt mocno w siłę słowa, kameeralnie się samoograniczająca. Rudnicki pisze opowiadania, a nie powieści, dotyka spraw osobistych, a nie zbiorowych<sup>30</sup> – choć zarazem częściowo zachowuje

---

<sup>26</sup> Zaremba, *Wielka trwoga...*, s. 561–573; Magdalena Grzebałkowska, *1945. Wojna i pokój*, Warszawa: Agora, 2015. O tużpowojennej poezji Tadeusza Borowskiego, pełnej obrazów krwawej zemsty, piszę w: Jan Borowicz, *Pamięć perwersyjna. Pozycje polskiego świadka Zagłady*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2020, s. 116–128.

<sup>27</sup> Jerzy Putrament, *Notatki o Oświęcimiu*, „Odrodzenie” 1948, nr 23, s. 3.

<sup>28</sup> Wóycicka, *Przerwana żałoba...*, s. 37.

<sup>29</sup> Adolf Rudnicki, *Szekspir*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, 1948; *idem*, *Ucieczka z Jasnej Polany*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1949.

<sup>30</sup> *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska i Jacek Leociak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016, s. 521.

dawny liryzm i patos<sup>31</sup>. W jego prozie poświęconej Zagładzie Tomasz Żukowski odnajduje napięcie polegające na podwójnym nacisku: z jednej strony zobowiązania wobec umarłych i pamięci o żydowskich ofiarach oraz – z drugiej – wobec ram polskiej narracji o wojnie<sup>32</sup>. Skutkuje to głębokim wahaniem między przekonaniem o wyjątkowości Zagłady i wpisaniem jej w ciąg martyrologii narodu polskiego, a także między historią okupacji, w czasie której dla ukrywających się Żydów etniczni Polacy stanowią zagrożenie, a latami powojennymi, gdy antysemityzm rzekomo przestaje stanowić problem<sup>33</sup>. Według Żukowskiego te rozszczępienia służą ostatecznie temu, aby „uniknąć krytyki własnej kultury”<sup>34</sup> i mechanizmów wykluczania. Trudno z tym się nie zgodzić, ale w najwcześniejszych, tużpowojennych utworach Rudnickiego jest coś więcej. Niewielka część jego pisarstwa opowiada cichym, niemalże bezszelestnym głosem o pragnieniu wyjazdu z Polski, która stała się dla Żydów pustą i martwą ziemią.

Podstawowy dylemat – zostać czy wyjechać – zawiera się może najsilniej w melancholijnym opowiadaniu *Czysty nurt* z tomu *Ucieczka z Jasnej Polany* (1949)<sup>35</sup>. Pierwszego listopada, w zgruzowanej Warszawie, spotykają się po wojnie Abel i Amelia, których związek zniszczyła wojna: on trafił do obozu jeńckiego, ona ukrywała się po aryjskiej stronie. Na początku jeszcze ze sobą korespondowali, wymiana listów była jednak coraz rzadsza, oddalali się od siebie, ale w Ablu, narratorze opowiadania, rosło uczucie, choć – jak później sam się orientuje – skierowane raczej ku wyobrażeniu niż ku pamiętanej kobiecie. Narrator smutno to podsumowuje: „życie zabija ideę”<sup>36</sup>. Amelia poślubiła etnicznego Polaka, który rozpamiętuje teraz stratę najbliższych; ona przybywa na gruzy getta, aby żegnać się ze swoimi, i tam spotyka Abła. Okazuje się, że dawni ukochani nie mają sobie nic więcej do powiedzenia, Amelia wraca więc do nowej rodziny, natomiast Abel postanawia wyjechać z kraju, w którym nic mu nie pozostało. Warta uwagi jest konstrukcja tego wyjątkowo przygnębiającego utworu.

Gruzy i ruiny to obraz nawiedzający tużpowojenne opowiadania Rudnickiego<sup>37</sup>. W *Czystym nurcie* narrator z początku próbuje w jakiś sposób zme-

<sup>31</sup> Józef Wróbel, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*, Kraków: Universitas, 1991, s. 52–53.

<sup>32</sup> Żukowski, *Pod presją...*, s. 262–263.

<sup>33</sup> Alina Molisak zauważa, że tom *Szekspir* opisuje rozedrganą polsko-żydowską tożsamość narratorów opowiadań. Zob. Alina Molisak, *Adolfa Rudnickiego odmiany żydowskości* [w:] *Pisarze polsko-żydowscy. Przybliżenia*, red. Mieczysław Dąbrowski i Alina Molisak, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2006, s. 10.

<sup>34</sup> Żukowski, *Pod presją...*, s. 259.

<sup>35</sup> Do tego czasu wielu Żydów zdążyło już wyemigrować z Polski, zwłaszcza po pogromie kieleckim. Zob. Dariusz Stola, *Kraj bez wyjścia? Migracje z Polski 1949–1989*, Warszawa: ISP PAN i IPN, 2020, s. 49–65.

<sup>36</sup> Adolf Rudnicki, *Czysty nurt* [w:] *idem, Szekspir...*, s. 182.

<sup>37</sup> *Wielki Stefan Koniecki: „Miasto bez ludzi – jak w bajce”* (Rudnicki, *Ucieczka z Jasnej Polany*, s. 49); *Ginący Daniel: „Życie to strzępy scalone, uformowane. Śmierć to rozkład cało-*



taforyzować to, co widzi: mówi a to o „kosmicznym gniewie”, a to o „gniewie Boga, krzyczącym ze skał górskich” – szybko jednak porzuca te afektowane figury, aby przyznać, że nie umie znaleźć odpowiedniego określenia: pozostaje jedynie „nudna nuda trupów”<sup>38</sup>. Resztki dawnej Warszawy to nawet nie cmentarz, ale śmiertelna pustka: „Była nicość startego miasta, którego nietrwały, niedokładny i zwodny kształt majaczył w pamięci patrzącego [...] Wokoło panowała martwa cisza, a jedynym głosem życia był szmer kanałów płynących pod ziemią”<sup>39</sup>. To rozpaczliwy opis krajobrazu, z którego wymazano jakiegokolwiek życia, poza tym, co już samo wydaje się jego odpadem – nieczystościami z kanałów. Amelia powie potem Ablowi, że tak samo jak z gruzów dzięki „pięknej sztuce pisania” (jak ironicznie zatytułował Rudnicki jedno ze swoich opowiadań) nie powstanie żadna żywa metafora, tak nie da się przekształcić w nic bardziej wzniosłego historii Zagłady: „Nim naród puszczono z dymem, wpieryw zamieniono go w błoto i kał. Nie wierz, gdy ci powiedzą, że ludzie umieją umierać. Nieprawda”<sup>40</sup>.

W narratorsze narasta pragnienie powrotu do dawnego uczucia, złapania nici łączącej go z dawnym światem. Abel wyraźnie nie wie, jak może rozpocząć życie na nowo, chwytając się kurczowo tego, co wydawało mu się znane – zwłaszcza gdy orientuje się, że „żyje na pustyni”<sup>41</sup>, żegnając kolejnych wyjeżdżających z Polski przyjaciół. Narrator oznajmia wprost, że główną przyczyną wyjazdów jest nienawiść etnicznych Polaków do ocalałych Żydów: „Ci, wobec których świat powinien się rumienić, wróciwszy po stokrotnym co dzień umieraniu w ciągu sześciu lat, padali na progu swych domów od kuli, która już nie była niemiecka”<sup>42</sup>. To zresztą kontynuacja wrogości wojennej, o której Rudnicki wspomina bez żadnych eufemizmów. Z wydań publikowanych po odwilży i po zaostreniu kursu antysemickiego w PRL usunięto następujący fragment:

Po polskiej stronie nie mieliśmy samych przyjaciół. Mówiono nam, iż trzeba mury – poza którymi już wtedy tyfus i głód dziesiątkowały ludność, stłoczoną jak na dworcu – obstawić wieńcem karabinów maszynowych, aby się na wypadek nagłego końca wojny nie rozbiegła<sup>43</sup>.

---

ści na śmiecie. Miasto było jak jeden wielki śmietnik, cmentarz i śmietnik” (*ibidem*, s. 107); *Kartka znaleziona pod murem straceń*: „[...] noc rozpoczyna drgać bezkresem stepów, ścisnęły one, rzekłbyś, utonęło wśród nich miasto” (Adolf Rudnicki, *Kartka znaleziona pod murem straceń*, „Kuźnica” 1945, nr 4–5). Trudno się temu dziwić. Obraz gruzów Warszawy, jeszcze niezamieszkanymi, pozbawionymi dawnego życia, to na przykład także treść powieści *Stolica* (1946) popularnej autorki Poli Gojawiczyńskiej.

<sup>38</sup> Rudnicki, *Czysty nurt...*, s. 172.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 173.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 183.

Pisząc to tuż po wojnie, Rudnicki wyraźnie nie antycypuje zakazu wspomnienia o powojennej trwałości i ciągłości polskiego antysemityzmu<sup>44</sup>.

Abel próbuje wmówić sobie, że kocha kobietę, której przed wojną nie darzył silnym uczuciem. Nie widzi, że „czysty nurt” ich miłości po wojnie jest już jedynie mrzonką. Amelia boleśnie mu uświadamia, że pod pustym niebem „koloru mydlin”<sup>45</sup> nie będzie dla niego wybawicielką i że nie ma powrotu do tego, co istniało dawniej. Przeżyła wojnę dzięki swojej zaradności i teraz może wybrać dla siebie inne, lepsze życie. Abel nie jest w stanie tego dostrzec: jego wspomnienia i pragnienia w istocie przesłaniają mu rzeczywistość powojennej Polski. Zakończenie opowiadania wydaje się zatem rozpaczliwe. Abel postanawia wyjechać w nieznanym kierunku, zabierając ze sobą „nic ponad to swoje udręczone ludzkie ciało”<sup>46</sup>. Powraca myśl o bezsensie cierpienia, z którego niczego nie można się nauczyć, co przypomina przenikliwą i dojmującą myśl Waltera Benjamina o weteranach pierwszej wojny światowej:

Czy w końcu wojny nie zauważono, że ludzie z pól bitewnych wrócili jak oniemiałi? Nie bogatsi, lecz wręcz ubożsi w bezpośrednie doświadczenia. To, co dziesięć lat później rozlało się w postaci powodzi książek o wojnie, było wszystkim innym, tylko nie doświadczeniem przekazywanym z ust do ust. [...] Pokolenie, które jeździło do szkoły tramwajem konnym, znalazło się pod gołym niebem pośród krajobrazu, w którym nic nie pozostało bez zmiany, oprócz chmur, a pod nim i w polu zniszczenia i śladów eksplozji małe, kruche ciało człowieka<sup>47</sup>.

Ablowi jest tym trudniej, że wyswobodzony z obozu, znajduje się w kraju nieprzyjaznym i niechącym jego powrotowi. W 1946 r. po pogromie kieleckim historyk Witold Kula zapisał: „z dławiącym gardło wstydem żegnamy uciekających z Polski Żydów – czując, że nie mamy prawa powiedzieć im: zostańcie”<sup>48</sup>. Amelia może zostać w Polsce, ponieważ przetrwała dzięki swojej woli życia, co pozwoliło jej odnaleźć nici łączące ją z otaczającym środowiskiem, wyjść za mąż za nowego ukochanego. Nie sprawia to jednak, że jest radosna: wspomina, że jej największym sukcesem pozostaje to, iż „nie umarła na śmietniku”<sup>49</sup>, niemniej wie, że może rozpoznać tu nowe życie.

Być może dylematu – zostać czy wyjechać? – w obrębie tego opowiadania ostatecznie nie da się rozstrzygnąć, a bohaterowie o podobnych brzmieniowo

<sup>44</sup> Zob. Keff, *Strażnicy fatum*, s. 51.

<sup>45</sup> Rudnicki, *Czysty nurt...*, s. 189.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 195.

<sup>47</sup> Walter Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, tłum. Krystyna Krzemieniowa [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. Hubert Orłowski, tłum. Hubert Orłowski i in., Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996, s. 244.

<sup>48</sup> Witold Kula, *Nasza w tym rola (głos pesymisty)* [w:] *Przeciw antysemityzmowi*, wybór, wstęp i oprac. Adam Michnik, Kraków: Universitas, 2010, t. 2, s. 146.

<sup>49</sup> Rudnicki, *Czysty nurt...*, s. 191.

imionach Abel i Amelia są tak naprawdę dwiema stronami tego samego żydowskiego losu, poharatanego i melancholijnego<sup>50</sup>. Podobne figury odnaleźć można w innych opowiadaniach Rudnickiego: w *Ginącym Danielu*<sup>51</sup> lub w *Wielkim Stefanie Konieckim*. Narrator tych utworów poznaje i usiłuje zrozumieć różnych Żydów, którzy albo chcą wyjechać i o wszystkim zapomnieć, albo dalej kultywować choć częśćkę swojej żydowskiej tożsamości.

Bardziej jednoznaczne rozstrzygnięcie tego dylematu zauważyć można w niemal zapomnianym filmie *Wielka droga* (1946) Michała Waszyńskiego, legendarnego reżysera przedwojennego polskiego kina jidysz. Film jest jego ostatnim dziełem w języku polskim, a jako polsko-włoska produkcja Armii Andersa może zostać uznany nawet za pierwszy polski film powojenny<sup>52</sup>. *Wielka droga* jest dokumentalno-fabularną hybrydą: wracający z sowieckich łagrów Waszyński pracował w Czołówce armii jako operator filmowy, jego zdjęcia dokumentacyjne co jakiś czas przerywają narrację. Proponuję potraktować to jako mechanizm świadectwa – świadectwa filmowego, w którym interwencja materiału dokumentalnego nadaje filmowi poetyki posttraumatycznej<sup>53</sup>. Tę charakterystykę można odnaleźć w samej narracji.

Fabularnie *Wielka droga* jest melodramatem, opowieścią o ponownym zjednoczeniu ukochanych, rozdzielonych przez wojnę. W szpitalu we Włoszech leży ranny żołnierz, który według lekarza odzyska wzrok jedynie wtedy, gdy będzie w stabilnym stanie psychicznym. Opiekująca się nim pielęgniarka postanawia udawać jego ukochaną, aby czuł, że ta jest przy nim cały czas. Pomaga jej w tym czytanie pamiętników żołnierza i stopniowe poznawanie jego historii, którą jako widzowie oglądamy, przez co w filmie ciągle przeplata się terażniejszość z przeszłością. W końcu prawdziwa narzeczona wraca, mężczyzna zdrowieje, a melodramatyczna opowieść się kończy. Co dzieje się jednak z pielęgniarką, dzięki której widzowie poznają bohaterów? Gdy ukochani do siebie wracają, pojawia się scena, w której smutna (i najprawdopodobniej zakochana w żołnierzu) kobieta odwraca się, ponieważ wołają ją w szpitalu do kolejnych rannych i chorych. W jej głowie pojawia się pozbawiona nadziei myśl: „niektórzy odchodzą, a niektórzy

---

<sup>50</sup> Wydaje się, że to nierzadki paradoks. Irena Hurwic-Nowakowska, autorka niezwykłych badań socjologicznych Ocalałych tuż po wojnie, pisze, że wśród respondentów często występowała tęsknota za dawną ojczyzną i chęć wyjazdu z Polski. Zob. Irena Hurwic-Nowakowska, *Żydzi Polscy (1947–1950). Analiza więzi społecznej ludności żydowskiej*, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996, s. 86.

<sup>51</sup> Zob. Józef Wróbel, *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków: Universitas, 2004, s. 245.

<sup>52</sup> Anna Miller-Klejsa, *Elegijna „Wielka droga” Michała Waszyńskiego: tekst i kontekst [w:] Polsko-włoskie kontakty filmowe. Topika, koprodukcje, recepcja*, red. Anna Miller-Klejsa i Monika Woźniak, Łódź: Wydawnictwo UŁ i Wydawnictwo PWSFTiT, 2014, s. 23.

<sup>53</sup> Zob. Tomasz Łysak, *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016 (szczególnie rozdział „Od kroniki do filmu posttraumatycznego – klasyczne filmy o Auschwitz-Birkenau”).

przychodzą”. Główna bohaterka filmu zostaje okrutnie potraktowana, gdy narracja, której jest przecież akuszerką, po prostu ją porzuca – samotny, poraniony człowiek zostaje po wojnie całkowicie sam i znika.

W *Wielkiej drodze* samotność i odrzucenie to również kondycja niemal niezauważenie przemykających przez kadr Żydów. Idący przez Palestynę do walki w Europie żołnierze spotykają na plaży polskiego Żyda, który wprawdzie nie może zapomnieć ojczystego języka, ale wcale nie chce wracać do kraju. Tak samo wykorzystany wydaje się inny mężczyzna pojawiający się w filmie jedynie na kilka sekund. Polacy wracający z sowieckich łagrów intonują w pociągu kolędę *Bóg się rodzi*, łączącą w wagonie wszystkich poza samotnym, brodatym mężczyzną, który nie śpiewa razem z innymi, tylko ponuro stoi pod ścianą. W kadrze na pierwszym planie znajduje się choinka z sześcioramienną gwiazdą na czubku. Wydaje się, że w polskiej wspólnocie nie ma już miejsca dla Żydów.

Sam reżyser, Michał Waszyński, według biografów usiłował po wojnie całkowicie zatrzeć ślady po swoim wcześniejszym życiu – niewiele wiadomo o jego przeszłości, o ortodoksyjnej rodzinie, z którą zerwał, by kręcić filmy, o jego przeżyciach wojennych. Choć był centralną postacią przedwojennego polskiego kina, zamieszkał we Włoszech i zajął się produkcją filmową, porzucając zaraz potem karierę reżyserską – po *Wielkiej drodze* wyreżyserował już tylko kilka niezbyt znaczących filmów<sup>54</sup>. Waszyński stracił w Zagładzie całą rodzinę i do Polski nigdy nie wrócił. Tym też różnił się od Rudnickiego, który zdecydował się pozostać w kraju. Niemniej obydwaj wskazują w swojej twórczości, że ocalali wcale nie mogli być pewni, czy po wojnie w Polsce jest jeszcze dla nich jakiegokolwiek miejsce.

### **Dom, który przestał być domem: Ślepy tor Bozivoja Zemana**

O niemożliwości powrotu do tego, co stanowiło przed wojną własny świat, opowiada także film *Ślepy tor* (pierwotny tytuł: *Powrót*, rok produkcji: 1947, reż. Bozivoj Zeman; czeskiemu reżyserowi towarzyszyli znani polscy twórcy: autorem scenariusza był Adam Ważyk, asystentem reżysera Jerzy Kawalerowicz, a do współpracy literackiej został zaproszony Tadeusz Borowski). Jest on wczesnym świadectwem, jak wielki problem stanowili dla etnicznych Polaków ocalali Żydzi. Główna bohaterka Grodecka, której etnicznego pochodzenia można się domyślać, ale które nigdy nie jest nazwane wprost, wraca do swojego miesz-

<sup>54</sup> Samuel Blumenfeld, *Człowiek, który chciał być księciem. Michał Waszyński – życie barwniejsze niż film*, Warszawa: Świat Książki, 2008. Film dokumentalny *Książe i dybuk* Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego (2017) dowodzi, że o Waszyńskim nie da się powiedzieć nic pewnego, a poszukiwania i ustalenia jego biografii jedynie mnożą wątpliwości, a nie dostarczają jasnych odpowiedzi. Za symboliczny i w dużej mierze autobiograficzny reżyserzy uznają włoski film *Nieznamy z San Marino* (1948): o żołnierzu, który, straciwszy pamięć, rozpoczyna życie na nowo.

kania z Auschwitz (później w filmie widać jej numer obozowy wytatuowany na przedramieniu). Pierwsze sceny wprowadzają do filmu mocny obraz: samotna kobieta w pasiaku przedziera się przez warszawskie ruiny, aby w końcu dotrzeć do dawnego domu, zajętego już przez innych. Drzwi otwiera chłopiec, który na pytanie o obecnych lokatorów mówi po prostu: „my”, po czym od razu dorzuca, że mieszkają tu od czasów przedwojennych. Reflektuje się jednak po tym kłamstwie, rozpoznając, kim jest kobieta stojąca na progu: „myśleliśmy, że pani nie żyje”. Gdy Grodecka mówi jedynie: „żyję”, chłopiec odpowiada bezwzględnie, choć szczerze: „to niedobrze”<sup>55</sup>. W końcu nowi mieszkańcy zgadzają się, aby z nimi zamieszkała, dosłownie jako sublokatorka w jednym z pokoi – antycypując rozpoznania Hanny Krall, że miejsce dla Żydów w polskiej kulturze może istnieć jedynie warunkowo i tymczasowo<sup>56</sup>.

Nowe socjalistyczne władze już w czerwcu 1945 r. trafnie rozpoznają problem, że to właśnie z powodu niechęci do Żydów nie zwraca się ocalałym ich własności<sup>57</sup>. W filmie zresztą współlokatorzy odnajdują w ścianie „skarby”, a bohaterka we własnym domu, ale niebędąca jego właścicielką, nic na to nie może powiedzieć. Rudnicki odnotowuje w opowiadaniu *Ucieczka z Jasnej Polany* powszechny proceder poszukiwania kosztowności, gdy wspomina o drażnieniu korytarzy w poszukiwaniu złota w zabranych Żydom mieszkaniach: „na ciepłych jeszcze zwłokach, na niewyschniętej jeszcze krwi, życie zaczynało puszczać młode pędy”<sup>58</sup>.

Bez współpracy z początkowo boleśnie nieprzychylnym otoczeniem Grodecka nie może mieć nadziei na urządzenie się, a przede wszystkim na odzyskanie córeczki oddanej parze, która traktuje ją jak własne dziecko. Dziewczynka nie chce wracać do swojej biologicznej matki, nie poznaje jej. W tużpowojennych

<sup>55</sup> Łukasz Krzyżanowski uważa, że konfrontacja z obojętnością, niechęcią i wrogością etnicznych Polaków przy powrocie tuż po wojnie do dawnego miejsca zamieszkania to centralne doświadczenie ocalałych Żydów. Zob. Łukasz Krzyżanowski, *Dom, którego nie było. Powroty ocalałych do powojennego miasta*, Wołowiec: Czarne, 2018, s. 96. Z kolei Julian Kwiek pisze, że emblematyczną odpowiedzią etnicznie polskiego otoczenia na zjawienie się ocalałych w dawnych stronach jest pytanie: „To ty żyjesz?”. W pytaniu zawiera się i zdziwienie, i wrogość (Julian Kwiek, *Nie chcemy Żydów u siebie. Przejawy wrogości wobec Żydów w latach 1944–1947*, Warszawa: Wydawnictwo Nieoczywiste, 2021, s. 19). Zob. też: Alina Skibińska, *Powroty ocalałych [w:] Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. Barbara Engelking, Jacek Leociak, Dariusz Libionka, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2007, s. 536–537; Jan Tomasz Gross: *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków: Znak, 2008, s. 47.

<sup>56</sup> Hanna Krall, *Sublokatorka*, Warszawa: Iskry, 1989; Elżbieta Janicka, Joanna Tokarska-Bakir, *Sublokatorstwo jako kategoria kultury polskiej oraz „Sublokatorka” po latach. Z Hanną Krall rozmawiają Elżbieta Janicka i Joanna Tokarska-Bakir. Warszawa, 28 lutego i 8 marca 2013 roku*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2; Konrad Matyjaszek, *Produkcja przestrzeni żydowskiej w dawnej i współczesnej Polsce*, Kraków: Universitas, 2019; Keff, *Strażnicy fatum...*

<sup>57</sup> Jan Tomasz Gross, *Cena strachu [w:] idem, Upiorna dekada. Eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców, komunistów i kolaboracji 1939–1948*, Kraków: Austeria, 2007, s. 81.

<sup>58</sup> Rudnicki, *Ucieczka z Jasnej Polany...*, s. 49.

warunkach próba odzyskania dziecka oddanego na przechowanie etnicznie polskiej rodzinie mogła być bardzo niebezpieczna – nie chodzi tyle o całe uczuciowe splątanie i przywiązanie podopiecznego do nowych opiekunów, ile o zasilany plotkami o mordzie rytualnym lęk przed „żydowskimi porywaczami dzieci”. Łukasz Krzyżanowski i Marcin Zaremba ukazują, w jaki sposób lęk przed porwaniami chrześcijańskich dzieci przez Żydów staje się zarzewiem pogromów tuż po wojnie (tak jest 11–12 czerwca w Rzeszowie i 11 sierpnia 1945 r. w Krakowie oraz 4 lipca 1946 r. w Kielcach)<sup>59</sup>.

Grodecka chce zbliżyć się do córki, ale otoczenie pozostaje na jej próby nieczułe, a w odpowiedzi na rozpaczliwe wyznanie: „ja też mam prawo do szczęścia”, zaleca pracę przy odbudowie stolicy. Bohaterka, odrzucona przez bojącą się jej małą Marysię, zatrudnia się jako kelnerka w knajpie dla spekulantów. Zasugerowane zostaje nawet, że usiłując kupić leki dla chorej córki, prostytuuje się. W końcu udaje się jej objąć posadę nauczycielki w szkole Marysi, gdzie staje się jej ukochaną wychowawczynią. Jednak w wyniku donosu, że pracowała w podejrzanym lokalu (co oddaje strukturalnie wojenną denuncjację), traci pracę i – jak się wydaje – także kontakt z córką. W poruszającej i przerażającej scenie Grodecka kiwa się na bujanym fotelu w pokoju w swoim dawnym mieszkaniu z utkwionym w przestrzeń martwym wzrokiem. To trudna do zniesienia scena, szczególnie że życzliwiej już nastawieni współlokatorzy zachwalają zalety wstawionej do pokoju kuchenki gazowej. Bohaterka jednak wcale nie chce jeść, przytłoczona wyraźnie zasugerowanymi myślami o śmierci. Dręczenie jej wychwalaniem możliwości gotowania na gazie nabiera w tym kontekście wyjątkowo okrutnego znaczenia. Wziąwszy pod uwagę udział Borowskiego w tworzeniu filmu, aluzje do obozów zagłady nie wydają się przypadkowe. Grodecka jest w sytuacji bez wyjścia – pozbawiona własnego domu, najbliższych i bez perspektyw. Znajduje się na tytułowym „ślepy torze”, czyli bocznicy kolejowej, wyłączającej pociągi z normalnego biegu. Jak pisze Stefan Grabiński w noweli fantastycznej o tym samym tytule z 1919 r., jest to szczególna przestrzeń między życiem a śmiercią: „Opodal na liniach wre ruch parowozów, tętni życie, pulsują kolejowe arterie. Tu wiecznie cicho”<sup>60</sup>.

Zakończenie dokonuje przewartościowania zgodnie z kluczem socrealistycznym – gdy Grodecka dołącza do odbudowy Warszawy i tym samym włącza się

<sup>59</sup> Łukasz Krzyżanowski, Marcin Zaremba, *„Bić ich za nasze dzieci!” Panika moralna i przeemoc zbiorowa wobec Żydów w Polsce w latach 1945–1946* [w:] *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, t. 4: *Holokaust i powojnie*, red. August Grabski, Warszawa: Wydawnictwo IH PAN i in., 2019. Autorzy przytaczają również rzeczywiste przypadki porwań dzieci oddanych na przechowanie przez rodziców, którzy nie widzą już innego wyjścia.

<sup>60</sup> Stefan Grabiński, *Ślepy tor* [w:] *idem, Demon ruchu*, Warszawa i Kraków: Księgarnia J. Czerneckiego, dawniej Księgarnia Spółki Wyd. Polskiej, 1919, s. 155. Krótka nowela opowiada o znikających pasażerach z wagonu uziemionego pociągu – Piotr Paziński analizuje ją jako retroaktywny ślad Zagłady. Zob. Piotr Paziński, *Rzeczywistość poprzecierana*, Kraków i Budapeszt: Austeria, 2015, s. 309–313.

w tworzenie nowego ustroju, wszystko kończy się szczęśliwie. Otoczenie staje się przyjazne, Marysia wraca do biologicznej matki, jasnowłose i ciemnowłose dzieci mogą bawić się wspólnie w jednym pokoju. W znanym dla tużpowojennego kina rozwiązaniu tragiczna historia nagle, *deus ex machina*, kończy się pozytywnie, ale pod warunkiem braku artykulacji innego doświadczenia etnicznego.

Katarzyna Chmielewska zauważa, że film wycisza żydowską traumę i oczyszcza główną bohaterkę z jej etniczności, choć zarazem przecież wszystko znajduje się na wierzchu<sup>61</sup>. Zarówno jeśli chodzi o warstwę fabularną – powrót do dawnego mieszkania, ukrycie dziecka u etnicznie polskiej rodziny – jak i wizualną. Film zasadza się na czytelnym opozycjach: Grodecka i jej córka są ciemnowłose, inne kobiety i dziewczynki są blondynkami. To Żydówki, w przeciwieństwie do pozostałych świetlistych bohaterów, najczęściej zjawiają się w kadrach otoczone ciemniem, który nie oddaje chyba jedynie ich stanów wewnętrznych.

Film nigdy nie doczekał premiery, na proklamującym socrealizm zjeździe filmowców w Wiśle w 1949 r. został uznany za „przedwojenną burżuazyjną produkcję”<sup>62</sup>. Nie wpisał się w polską pamięć o Zagładzie, dlatego domaga się interpretacji, również powodów ocenzurowania. Wydaje się, że podejrzanych dla nowego ustroju śladów przedwojennego kina w *Ślepym torze* jest jednak mało – zarówno w rozwiązaniach fabularnych, jak i środkach artystycznych. Tym, co nie mogło zostać przyjęte, było bezkompromisowe ukazanie przejmowanie żydowskiej własności i okrutne traktowanie Żydów wracających do dawnego życia. Cudem ocalała główna bohaterka usiłuje dramatycznie odzyskać choć trochę tego, co utraciła – własny dom i jedyną bliską osobę. Mimo różnych zabiegów formalnych sympatia widzów leży po stronie głównej bohaterki, a etnicznie polskie środowisko, do którego Grocka wraca, ukazane jest w całej bezwzględności.

### **Pocziwy Romek – współsprawca: *Radio* Artura Sandauera**

Krótkie opowiadania Artura Sandauera z tomiku *Śmierć liberała* na tle innych dzieł kultury powojennej zostały objęte jeszcze ściślejszym milczeniem. Dorebek prozatorski jednego z najbardziej zajadłych krytyków literackich PRL nie jest imponujący, mieści się cały – wraz z późniejszymi, również bazującymi na osobistych doświadczeniach nowelami<sup>63</sup> – w niedużym tomie. Wszystkie opowiadania ze *Śmierci liberała* charakteryzuje szczególna forma narracji: zgryźliwy narrator bez przerwy zaskakuje drwiną i ryzykownym czarnym humorem, co potęguje grozę opisywanej rzeczywistości. Kazimierz Wyka jako jeden

<sup>61</sup> Chmielewska, *Narracje alternatywne wobec polityki pamięci...*, s. 106–109.

<sup>62</sup> Zbigniew Pitera, *Walka o film realizmu socjalistycznego. Zjazd filmowy w Wiśle*, „Film” 1949, nr 22, s. 8. O zjeździe filmowym w Wiśle zob. Alina Madej, *Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18.

<sup>63</sup> O występujących w jego prozie motywach wziętych z własnych doświadczeń pisze Sandauer w swoich wspomnieniach: Artur Sandauer, *Byłem...*, Warszawa: PIW, 1991.

z pierwszych i jeden z niewielu, którzy zauważyli literacką twórczość Sandauera, uznał, że użycie groteski legitymizuje to, że autor sam jest ocalałym Żydem – analogiczny chwyt, do którego uciekły się „świadek z boku”, byłyby jedynie okrucieństwem<sup>64</sup>. Z bogactwa tej niepokojącej prozy wybiore wiwiskę współudziału etnicznych Polaków w Zagładzie, zapisaną w opowiadaniu *Radio*<sup>65</sup>, kondensującym te cechy twórczości Sandauera, na które zwraca uwagę Wyka. Jest to oczywiście arbitralny gest, zważywszy że wszystkie nowele w tomiku *Śmierć liberała* przeplatają się ze sobą<sup>66</sup>.

*Radio* opowiada o mieszkającym w małym miasteczku młodym Romku („inteligencie”, jak zjadliwie zauważa narrator). Czytelnicy poznają go zaspanego, leżącego w łóżku, podczas kłótni z matką, która usiłuje zagonić go do pracy. Choć trwa wojna i wokół odbywa się zagłada Żydów, etniczni Polacy zajmują się swoim życiem, jak gdyby nic straszego się nie działo (tak jest i w innych opowiadaniach w tym tomie). Dalsza akcja jest równie okrutnie trywialna – Romek zakochuje się w niemieckiej Ślązaczce, która wprowadziła się do domu naprzeciwko (być może skonfiskowanego wysiedlonym Żydom), i żeby jej się przypodobać, nastawia radio na słuchane przez nią walce. Aby nie zabrano mu nielegalnego dla Polaków odbiornika, postanawia zostać volksdeutschem, co jest możliwe dzięki odległej koneksji z niemieckim pradziadkiem. Wspomina, że wołałby tego nie robić, ale od razu sam siebie uspokaja, przekonując, że nie warto o tym myśleć: „I co ja tam będę robić między tymi volksdeutschami? Maszerować do taktu? Śpiewać? *Mein Kampf* czytać? Nie miała baba kłopotu... Ha, trudno. Grunt się tylko nie przejmować”<sup>67</sup>. Trudno oskarżyć go o jakikolwiek cień ideologicznego zaangażowania ani nawet o koniunkturalizm, wszystko bowiem dzieje się jedynie na skutek splotu okoliczności.

W wyniku tej przemiany i rozkwitającego romansu Romka napędza coraz większe poczucie władzy. Zostaje przydzielony do nadzoru grupy żydowskich tragarzy. Spotyka tam dawnego przyjaciela, z którym jeszcze kilka lat temu grał w karty i niewinnie przekomarzał się o poglądy. Teraz, jako nowo narodzony Niemiec, wygłasza tragarzom pogadanki o rasie, a w końcu, aby zaimponować nienawidzącej Żydów ukochanej, zabija przyjaciela. Nie odczuwa z tego powodu żadnych wyrzutów sumienia. Czuje się coraz silniejszym mężczyzną, może chodzić „przez ulicę twardym, zwycięskim krokiem, pod którym dudniła ziemia”<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> Kazimierz Wyka, *Pogranicze powieści*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, s. 128. Pierwsze wydanie – 1948.

<sup>65</sup> Artur Sandauer, *Radio* [w:] *Śmierć liberała*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1949.

<sup>66</sup> Marcin Wołk, autor najwnikliwszej analizy tego cyklu, uznaje je w całości za labirynt o różnych odnogach, splotach i ślepych zaułkach. Istotnie pewne motywy i postaci, czasem narratorzy, powracają, migoczą, nagle znikają (Marcin Wołk, *Pułapki świadomości. O Śmierci liberała Artura Sandauera* [w:] *idem, Głosy labiryntu. Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009, s. 64).

<sup>67</sup> Sandauer, *Radio...*, s. 128.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 138.



Wyjątkowość ukazania przez Sandauera współdziałania etnicznych Polaków w Zagładzie polega na tym, że mordowanie Żydów wydarza się tu niejako przy okazji. Romek nie czyni tego z jakichś określonych pobudek ideologicznych czy z jawnie manifestowanego antysemityzmu, jest to dla niego jedynie przypadkowy środek do osiągnięcia celu: wzbogacenia się, poczucia się silnym, roman-su. Podobnie tłumaczy ten proces narrator opowiadania *Sprawa godności*. Gdy główny bohater przechodzi legalnie jako lekarz z getta na stronę aryjską, otaczają go chłopcy obrzucający mężczyźnę kamieniami i błotem: „nie z nienawiści bynajmniej, lecz z tej normalnej ludzkiej skłonności, która każe popychać to, co i tak upada, i śmiać się do rozpuku z fantastycznej gonitwy przechodnia za porwanym przez wiatr kapeluszem”<sup>69</sup>. Żydzi stają się dla etnicznych Polaków ofiarami sadystycznej przemocy, która daje przyjemność płynącą z poczucia władzy.

Opowiadania Sandauera diagnozują ponadto mechanizm obronny, jakim jest obojętność polskich świadków, będąca w istocie odmową myślenia, łączenia własnych działań ze skutkami dotyczącymi Żydów<sup>70</sup>. Romek, który staje się strażnikiem swojego dawnego żydowskiego przyjaciela, usiłuje z nim rozmawiać jak niegdyś. Nie chce dostrzec, w jak odmiennej sytuacji się znaleźli – być może dlatego, iż teraz wie, że wygra z nim każdą polityczną dyskusję. Podobnie zachowuje się w opowiadaniu *Noc praworządności*, gdy mówi do innego kolegi, który przyszedł do niego do domu, aby prosić o ukrycie przed wywózką:

Najlepiej, gdybyś poszedł na stryszek do komórki. Tylko prawda, że tam mieszka praczka i wszystko będzie słyszeć. Albo – mam świetny pomysł. Pójdiesz na strych do nas. Tylko prawda, że mama nosi zawsze klucze przy sobie. Najlepiej byłoby, gdybyś wszedł po prostu do szafy, a ja bym cię zamknął na klucz. Tylko prawda, że mama otwiera szafę dziesięć razy na dzień. Zastanówmy się, zastanówmy się. Chwileczkę. Wiesz co? Może byś po prostu wyszedł stąd nieznacznie, tak aby nikt nie zauważył, skąd wychodzisz. Masz tyłu przyjaciół. Tędy teraz nikt nie chodzi<sup>71</sup>.

Niezauważenie, może nawet i dla samego mówiącego, chęć pomocy przekształca się w odrzucenie i skazanie na dalszą tułaczkę i śmierć. W miarę wypowiedziania słów przestrzeni ocalenia stopniowo kurczy się ze strychu do szafy, a Romek coraz bardziej oddala się od relacji z dawnym kolegą. W końcu może nawet nie zorientuje się, dlaczego proszący o schronienie ucieka dalej. Dzięki temu nie będzie mu ciężyć poczucie winy. Słowa służą mu do odcięcia się od rze-

<sup>69</sup> Artur Sandauer, *Sprawa godności* [w:] *idem, Śmierć liberała...*, s. 147.

<sup>70</sup> Zob. Elżbieta Janicka, *Świadkowie własnej sprawy. Polska narracja dominująca wobec Zagłady na przykładzie tekstu Marii Kann „Na oczach świata”* (1943) [w:] *Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, red. Maryla Hopfinger i Tomasz Żukowski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019, s. 190–191.

<sup>71</sup> Artur Sandauer, *Noc praworządności* [w:] *idem, Śmierć liberała...*, s. 70.

czywistości i od innego człowieka<sup>72</sup>. Romek mówi do kolegi, aby trzymać go na dystans i aby emocjonalna odmowa zagubiła się w gąszczu słów pozorujących pragnienie udzielenia pomocy.

Z tej perspektywy opowiadania z cyklu *Śmierć liberała* prefigurują współczesne dyskusje dotyczące powszechności i zwyczajności współdziałania etnicznych Polaków w Zagładzie, a także fałszywości paradygmatu „bezsilnego i w najgorszym razie obojętnego świadka”<sup>73</sup>. Tużpowojenna proza Sandauera nigdy nie zyskała popularności ani w kręgu czytelnictwa, ani wśród krytyków. Była zbyt niebezpieczna, aby uważnie jej się przyjrzeć.

### **Obojętność, czyli wrogość: *Krajobraz, który przeżył śmierć* Kornela Filipowicza**

Dalszej falsyfikacji mitu emocjonalnej obojętności polskich świadków wobec Zagłady dostarcza poruszająca nowela Kornela Filipowicza *Krajobraz, który przeżył śmierć* (1948)<sup>74</sup>. Opowiadanie Filipowicza – w kolejnych wydaniach zadedykowane malarzowi Jonaszowi Sternowi, o którego wojennych doświadczeniach mówi<sup>75</sup> – dzieli się na dwie symetryczne części: na początku czytamy relację o Żydzie, który przypadkiem przeżywa zbiorową egzekucję i wydostaje się z dołu pełnego martwych ciał, aby mniej więcej w połowie zmienić perspektywę i skoncentrować się na jego żonie, usiłującej przeżyć w ukryciu w nienazwanym polskim mieście. Symetryczność polega nie tylko na obserwacji położenia rozdzielonych małżonków: w pierwszym przypadku to historia o opuszczaniu strefy śmierci i powrocie do życia, w drugim – rozpaczliwe rozstawanie się z życiem, gdy brakuje sił oraz sprzymierzeńców, aby o nie walczyć. Wraz ze zmianą perspektywy ujawnia się pierwszoosobowy narrator, zarówno przytaczający zasłyszaną relację o samotnym skazańcu, jak i zdający świadectwo z własnej relacji z kobietą, z nieudanych prób niesienia jej pomocy, który rozważa, co poszło nie tak w kontaktach ofiary z otoczeniem.

Scenę otwierającą stanowi egzekucja Żydów, na którą jest prowadzony bohater, rozglądający się po okolicy, sprawiającej mimo wszystko wrażenie zupełnie zwyczajnej:

---

<sup>72</sup> Zob. Wołk, *Pułapki świadomości...*, s. 69. W ten sposób Hannah Arendt charakteryzowała etyczną pustkę myślenia Adolfa Eichmanna: Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. Adam Szostkiewicz, Kraków: Znak, 1998, s. 66.

<sup>73</sup> Elżbieta Janicka, *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, „Studia Litteraria et Historica” 2014/2015, nr 3/4, s. 153.

<sup>74</sup> Kornel Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć* [w:] *idem, Krajobraz niewzruszony*, Warszawa: Czytelnik, 1948. Rozwijam w tej części niezbyt obszerne komentarze dotyczące tego opowiadania, zamieszczone w mojej książce: Borowicz, *Pamięć perwersyjna...*, s. 208, 243–244.

<sup>75</sup> Zob. Agnieszka Dauksza, *Jaremianka*, Kraków: Znak, 2019, s. 259–267.

Jakże niewzruszony był krajobraz, gdy rozebrani do naga, kolumnami, po dwustu ludzi, brnęli stromą drogą w kierunku, skąd z nawrotami wiatru dochodził stłumiony szelest strzałów, jak gdyby się tam odbywało polowanie w kocioł. Starał się przebić krajobraz wzrokiem, by odkryć poza nim jakąś ostateczną prawdę; nic poza nim jednak nie istniało prócz jego własnego przedłużenia, opasującego cały glob ziemski dookoła, z niebem wspartym jak mur na kolumnach powietrza. Nic tam nie istniało – poza swobodną przestrzenią, gdzie wolny człowiek może dotykać każdej ścieżki materialną stopą, brać w rękę każdą gałązkę i wybierać wzrokiem drzewo na swoją jedyną własność<sup>76</sup>.

Krajobraz – las, niebo – staje się nieprzekraczalnym murem zamykającym skazańców, choć wcześniej był „swobodną przestrzenią” pozwalającą na życie. W granicznej sytuacji bycia skazanym na śmierć natura odsłania zupełnie inne oblicze, przerażające i wyobcowujące, gdy nikną wszelkie więzi łączące człowieka z tym, co go otacza. O takim egzystencjalnym doświadczeniu pisał Albert Camus w eseju *Mit Syzyfa*:

Stopień niżej i zaczyna się dziwność: spostrzec, że świat jest „nieprzenikalny”, dojrzeć, jak obcy jest kamień, z jaką siłą natura, krajobraz może nas negować. W głębi wszelkiego piękna kryje się coś nieludzkiego, i te wzgórza, łagodność nieba, rysunek drzew w tej samej chwili tracą iluzoryczny sens, który im przydajemy, i odtąd stają się bardziej odległe niż raj utracony. Pierwotna wrogość świata idzie ku nam przez tysiąclecia<sup>77</sup>.

Nieludzki krajobraz w swoim chłodnym pięknie jest w tym ujęciu nie tylko obojętny, lecz także wrogi: wiatr dmie w twarze skazańców, przynosząc im dźwięki strzałów, zapowiadając ich przyszły, nieodległy los. Nie ma w tym żadnej intencji, której bezskutecznie usiłuje dopatrzeć się bohater. Las po prostu trwa, niezależnie od tego, co w jego obrębie się wydarza, jest świadkiem, ale właśnie niewzruszonym – w podwójnym znaczeniu: niezmiennym i bezuczuciowym<sup>78</sup>.

Przypadkowo nietrafiony kulą bohater przeżywa między trupami, wśród których stara się zniknąć, aby umknąć wzrokowi oprawców. Chce stać się jak najmniejszym kształtem, nawet nie myśleć, aby nie zdradzić się ze swoim życiem<sup>79</sup>. Sprowadzony do zwierzęcia nasłuchującego myśliwych<sup>80</sup>, wydostaje

<sup>76</sup> Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć...*, s. 74.

<sup>77</sup> Albert Camus, *Mit Syzyfa* [w:] *idem, Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. Joanna Guze, Warszawa: Muza, 2004, s. 75.

<sup>78</sup> Holenderski malarz i fotograf Armando nazwał swój cykl obrazów poświęconych naturze otaczającej znany mu z dzieciństwa obóz przejściowy dla Żydów *Guilty Landscape* – krajobraz winny swojej obojętności na cierpienie ofiar, a także późniejszemu zacieraniu śladów Zagłady. Zob. Ernst van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford: Stanford University Press, 1997, s. 123–145.

<sup>79</sup> Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć...*, s. 79.

<sup>80</sup> Wyka, *Pograniczne powieści...*, s. 126.

się w końcu na powierzchnię i stara się uciec, jak upiór chcący dostąpić świata normalnych, ludzkich spraw<sup>81</sup>. O świcie, na granicy dnia i nocy, dopada wiejskiej chaty. Tam, od starszej kobiety, dostaje podarte ubranie oraz znak krzyża na drogę, jakim postronni „zażegnują zło lub błogosławią”<sup>82</sup>. Jest to gest bardzo ambiwalentny wobec ocalałego Żyda, który przed chwilą umknął śmierci, a teraz szuka dla siebie ratunku.

Krajobraz, w którym odbywa się Zagłada, to nie tylko sama natura: to także społeczne otoczenie Żydów, postronni<sup>83</sup>, w których obojętności na cierpienia ofiar skrywa się tak naprawdę wrogość. Żona niedoszłego skazańca ukrywa się w mieście, ciągle zmieniając miejsce zamieszkania. Bez dokumentu poświadczającego jej etniczność znajduje się w podobnej sytuacji co ukochany – jest jak ści-gane zwierzę<sup>84</sup>. Pozycja narratora jest niejednoznaczna: coś tam słyszy o jej losie, chce jakoś pomóc, ale w gruncie rzeczy bohaterka stopniowo wyślizguje mu się z pola widzenia, coraz mniej o niej wie. Wraz ze znajomymi usiłuje odnaleźć dla niej fałszerza dokumentów, co już samo w sobie okazuje się trudne – niewiele chce podjąć takie ryzyko dla Żydów, a gdy tacy się znajdują, stosują szantaż cenowy, windując opłatę. W końcu się udaje, ale z niewiadomych powodów dokumenty okazują się źle podrobione i zupełnie bezużyteczne. Pogrążona w rozpacz, „zstępuje niżej”<sup>85</sup>, ku śmierci. Narrator traci z nią kontakt, wieści o niej dochodzą go dopiero wtedy, gdy zrezygnowana daje się złapać i ginie w obozie.

Opowiadanie kończy się dyskusją kolegów z konspiracji – choć można przyjąć, że jest to dialog wewnętrzny narratora: jeden zaprzecza jakiegokolwiek relacji z szukającą pomocy i chłodno stwierdza, że nie ma żadnej zasady, dla której należałoby ją ratować („Dlaczego od pewnych ludzi żąda się więcej poświęcenia, wyrzeczeń się i bohaterstwa niż od innych?”<sup>86</sup>). Drugi go pociesza, wskazując, że i tak dużo się zrobiło, a przecież i samemu się cierpi. Dopiero trzeci ma ostatnie słowo, gdy mówi po prostu: „Można było uratować tę kobietę”<sup>87</sup>, co naznacza wszystkich trzech ciężarem winy, z którym zostają czytelnicy, ponieważ na tym opowiadanie się kończy. W tym sensie narrator przełamuje swoją obojętność, gdy bierze na siebie odpowiedzialność za zaniechanie i nieczułość. Jednocześnie ukazuje, jakie mechanizmy wkrótce zniekształcą doświadczenie postronnych.

<sup>81</sup> Komentując to opowiadanie, o Żydach jako upiorach pisze Jacek Leociak w: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2009, s. 349.

<sup>82</sup> Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć...*, s. 83.

<sup>83</sup> „Postronnych” rozumiem za Romą Sendyką jako „stojących obok” wydarzeń, czasem po stronie ofiar, czasem po stronie oprawców, ale nieczujących zobowiązania, aby świadczyć o tym, co widzą (Roma Sendyka, *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych* [w:] *Świadek: jak się staje, czym jest?...*).

<sup>84</sup> Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć...*, s. 88.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 94.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 95.

W tym wypadku to przede wszystkim koncentracja na własnym cierpieniu, która nie pozwala na przejście się eksterminacją żydowskich współobywateli.

W literaturze tużpowojennej można odnaleźć i inne analizy obojętności etnicznie polskich świadków Zagłady. Zakazane później obrazy polskiej *Scha-denfreude*, przyjemności z obserwacji cierpienia Żydów, przedostaną się z powrotem do polskiej świadomości dopiero po dyskusjach nad książkami Jana Tomasz Grossa. Grzegorz Niziołek, analizując *Samsona* (1948) Kazimierza Brandysa, zwraca uwagę na teatralny aspekt doświadczenia świadków Zagłady, którzy z dystansu oglądają scenę rozgrywającą się między ofiarami a sprawcami<sup>88</sup>. Można by dodać, że tak jak w teatrze, względnie bezpiecznemu, niezangażowanemu bezpośrednio oglądaniu towarzyszy olbrzymia przyjemność. W opowiadaniu *Wielkanoc* (1949) Rudnickiego płonące warszawskie getto staje się „widowiskiem paschalnym”<sup>89</sup>, wciągającym spektaklem ognia i masakry, na który biegnie tłum gromadzący się pod murami<sup>90</sup>. Potem postronni opowiadają sobie, jak w płomieniach i od kul giną Żydzi, nie szczędząc erotycznych szczegółów: „Małe tam lecom, jak groch, a także stare. Kobietom każą rozstawiać nogi i strzelajom”<sup>91</sup>. Nie jest to więc jedynie zwykła obserwacja, ale i ekscytujące wydarzenie, z którego cała wspólnota czerpie przyjemność i tego się nie wstydzi. W końcu jednak rozkosz się wyczerpuje i pojawia się stan, który starano się zapamiętać – stan obojętności: „Obojętność w człowieku jest tym, czym w przyrodzie las, który nietrzebiony wszystko pokryje. Premiera skończyła się. Miasto stało się obojętne, gdy tam nic się nie zmieniło...”<sup>92</sup>.

Podobny schemat pamięciowy – od przyjemności do obojętności – jest zarysowany w ostatnio odkrytych na nowo i dość obficie komentowanych małych utworach Ludwika Heringa z 1945 i 1946 r.<sup>93</sup> Poruszające i literacko mistrzowskie opowiadania – *Ślady* i *Meta* – przynoszą opisy okrutnego i apokaliptycznego świata okupowanej Warszawy, w którym regułą jest bezwzględne czerpanie zysków ze śmierci Żydów i otwarte, zbiorowe wyrazy satysfakcji z ich mordowania. Jeśli wspomina się coś o likwidacji getta – a narrator obficie dzieli się zasłyszonymi urywkami codziennych, niezobowiązujących wymian zdań – to mówi się w najlepszym razie w ten sposób: „Jak dobrze, że tych Żydów wywieźli – jak

<sup>88</sup> Niziołek, *Polski teatr Zagłady...*, s. 190.

<sup>89</sup> Rudnicki, *Szekspir...*, s. 202.

<sup>90</sup> Zob. Keff, *Strażnicy fatum...*, s. 36.

<sup>91</sup> Rudnicki, *Szekspir...*, s. 202. Zachowano pisownię oryginału.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 203.

<sup>93</sup> Opowiadanie *Meta* w drobnych częściach zostaje opublikowane w „Kuźnicy” 1945, nr 11 (s. 3) oraz w „Głosie Ludu” 1945, nr 279 (dodatek tygodniowy literacko-satyryczny), natomiast opowiadanie *Ślady* w „Kuźnicy” 1946, nr 12 (s. 8). Wybieram jedynie fragmenty podane do druku w latach czterdziestych. Opowiadania zostały zamieszczone w pierwszym zbiorowym wydaniu prawie siedemdziesiąt lat później. Dla ułatwienia lektury cytuję właśnie z tego tomu: Ludwik Hering, *Ślady. Opowiadania*, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2011.

tu cicho teraz – jak przyjemnie...<sup>94</sup>. W najlepszym razie tak, ponieważ akurat autorka tych słów nie czerpie bezpośrednich korzyści z wywiezienia sąsiadów do Treblinki, a jedynie stwierdza ulgę, gdy nie słyszy już umierających z głodu i skazanych na śmierć. Narrator *Śladów* kończy opowiadanie wstrząsającymi zdaniem o obojętności zasnuwającej wydarzenia, które dopiero co nastąpiły, a także beztraskiej radości sąsiadów:

Mur i brama naprzeciw cmentarza leżą zwalone pod śniegiem. Przez duży wyłom na boisko przycmentarne widać dzieci zjeżdżające saneczkami ze wzgórków ziemi, która się nie zmieściła do zasypanych rowów.

Od murów skałeczonych rozstrzałami odbijają się jak piłki słowa i śmiech.

Milczą groby, które przez trzy dni falowały, trzy dni krzyczały, nim zastygły.

Przestrzeń – zraniona spojrzeniem matki oderwanej od dziecka – nie krwawi.

Pada drobny, gęsty śnieg. Niebo, ziemia i zrównane z ziemią getto drżą jak druk na rozsypującej się karcie<sup>95</sup>.

Wydarzenie samo się wymazuje, gdy czerń krajobrazu pokrywa biel śniegu, a sam tekst się kończy. Milczenie jest przytłaczające, zwłaszcza gdy skonfrontuje się je z przerażającą gadaniną ulicy, która na miejscu komentuje z radością, co widzi.

Przywołane tu teksty sporo różni: narrator opowiadania Filipowicza to współczujący, samoświadomy świadek, który potrafi wziąć na siebie odpowiedzialność za własną obojętność i dostrzec, co jego zaniechania znaczą dla przesładowanych. Z kolei zawarte w opowiadaniach Rudnickiego i Heringa opisy postronnych uwydatniają ich entuzjazm, ekstatyczny rausz w związku z obserwacją Zagłady, który następnie jest przykrywany przez obronną obojętność. To inna obojętność: w pierwszym przypadku mająca za zadanie usunąć dławiące poczucie winy, a w drugim maskująca zakazaną przyjemność z cudzego cierpienia. Analizowane teksty łączy natomiast spostrzeżenie, jak szybko pojawia się ta emocjonalna reakcja po strasznych wydarzeniach, a także podstawowe rozpoznanie wszechogarniającej wrogości, którą Kazimierz Wyka w 1945 r. porównał do ropy, „rozchodzącej się po kościach, wszędzie po trosze wciskając się w organizm”<sup>96</sup>. Wobec powszechności antysemityzmu, którego zapis literacki

<sup>94</sup> Hering, *Meta...*, s. 36.

<sup>95</sup> Hering, *Ślady...*, s. 29. Ten fragment został – co znaczące – pominięty w wypisie jako lektura szkolna w latach 1948–1949. Zob. Sylwia Karolak, *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2014, s. 129. Karolak wskazuje, że w początkowych latach PRL tematyka Zagłady w ogóle nie przedstawiała się do lektur szkolnych – poza właśnie obszernymi fragmentami *Śladów* Heringa, *Wielkiego Tygodnia* Andrzejewskiego, propagandowym opowiadaniem *Życie „na niby”* Zofii Łuczek i poezją Władysława Broniewskiego. Zob. Karolak, *Doświadczenie Zagłady...*, s. 149.

<sup>96</sup> Kazimierz Wyka, *Potęga ciemnoty potwierdzona*, „Odrodzenie” 1945, nr 43, s. 6. Przekład w: *Przeciw antysemityzmowi*, t. 2..., s. 33.

był możliwy zaraz po wojnie, tkwiąca w centrum polskiej narracji o Zagładzie figura obojętności, braku uczuciowego zaangażowania postronnych może zostać uznana jedynie za mechanizm obronny.

### **Zakończenie: ku normatywnej pamięci. *Smocza 13* Stefanii Zahorskiej**

Na koniec warto przywołać utwór, który wprawdzie pochodzi jeszcze z czasów wojny, czyli z początku omawianego okresu, ale już dobrze antycypuje, co stanie się z pamięcią o Zagładzie pod koniec lat czterdziestych. Przypomniany ostatnio przez autorki antologii kobiecej dramaturgii utwór *Smocza 13* (1944/1945) Stefanii Zahorskiej nie wszedł, według Joanny Krakowskiej, do kanonu polskiej twórczości poświęconej Zagładzie z paru powodów: po pierwsze, z racji przynależności do podejrzanej w PRL literatury emigracyjnej, a po drugie, ze względu na swoją „kobiecość”, czyli skupienie na emocjonalności, psychologizacji i codzienności doświadczenia, przez co nie wpisywał się w normatywne ramy kultury polskiej<sup>97</sup>. Do tej listy można dołączyć zupełnie niekanoniczne spojrzenie na rzeczywistość tak zwanych stosunków polsko-żydowskich – czego sama autorka była zapewne świadoma, zamazując jednocześnie swoje rozpoznanie<sup>98</sup>.

Dramat rozgrywa się w kamienicy przy Smoczej 13 w warszawskim getcie. Jej mieszkańców nurtuje jedno pytanie: bić się czy nie bić? Trwa wielka akcja likwidacyjna, pojawiają się już pierwsze odezwę, aby rozpocząć powstanie. Postacią pozostającą na uboczu tych dyskusji jest Jakub, ubogi krawiec, który stracił całą rodzinę, a którego kamienica typuje jako kandydata „do wysiedlenia” (według fałszywej pogłoski mieszkańcy mieli się uratować, gdy w swoim gronie wyłonią jedną osobę do pracy na Wschodzie). Jakub trafia przez Umschlagplatz do pociągu do Treblinki – po czym wraca. Sąsiedzi potykają się o niego, gdy leży nieprzytomny, biorąc go za kolejnego trupa. Jakub wraca pogrążony w szaleństwie, z początku nic nie umie powiedzieć, porozumiewa się jedynie półzdaniami: „Biją! Zabijają! Wpychają!” albo „W wagonach, w wagonach” (s. 35). Mężczyzna jest całkiem dosłownie „nieboszczykiem na urlopie”, według wojennego określenia<sup>99</sup>, żyje między dwoma śmierciami – pierwszą, gdy jechał pociągiem do obozu zagłady – i drugą, bo wkrótce rozpocznie się powstanie. Sam zresztą nie rozumie, dlaczego uciekł i wrócił: „Ja tak szedłem, jakbym ja był bez oczu, bez uszu i bez rozumu. Może ja tu po to przyszedłem, żebym ja umierał dwa

<sup>97</sup> Joanna Krakowska, *Zagłada [w:] Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu*, red. Agata Chałupnik i Agata Łuksza, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018, s. 383–384.

<sup>98</sup> Zob. Jakub Osiński, *Biedni emigranci patrzą na getto. O „Smoczej 13” Stefanii Zahorskiej*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 416.

<sup>99</sup> Emanuel Ringelblum, *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej. Uwagi i spostrzeżenia*, oprac. Artur Eisenbach, Warszawa: Czytelnik, 1988, s. 65.

razy?”<sup>100</sup>. W tym sensie stanowi niezwykle poruszającą, całkowicie bezbronną, poddaną okrucieństwu postać, która w zaszczuciu nie widzi już żadnego wyjścia. Można jednak zadać niewygodne pytanie: dlaczego mimo brawurowej ucieczki Jakub wraca do getta, a nie ucieka na aryjską stronę?

Odpowiedź przynoszą fragmenty dramatu poświęcone pomocy etnicznie polskiego ruchu oporu dla powstańców żydowskich. Wysłany z aryjskiej strony Andrzej pertraktuje z konspiracyjnymi mieszkańcami kamienicy na temat wsparcia zza muru:

KLUGER

Co będzie z bronią? Kiedy dostaniemy broń?

ANDRZEJ

Są wątpliwości, czy nie jest za wcześnie na taki... taki gest ostateczny.

GLIKSMAN

Ja bym się raczej bał, czy nie jest za późno...

KLUGER

My pięknie dziękujemy za czcionki, za artykuły. My chcemy broni.

ANDRZEJ

Kierownictwo polskiego ruchu nie jest jeszcze zdecydowane...

GLIKSMAN

Oni się przecie nie będą przejmować tym, że Żydów wymordują. Zginą Żydzi? No to ich nie będzie. [...]

ANDRZEJ

My sobie zdajemy sprawę... oceniamy... Mogę was o tym zapewnić. Chodzi o kwestie taktyczne. Czy teraz. Czy już.

GLIKSMAN

No pewno. Lepiej poczekać. Jak się w getcie przeredzi, to i broni trzeba będzie mniej i ryzyko będzie mniejsze...

ANDRZEJ

Mylisz się. Dla nas ryzyko jest zawsze jednakże wielkie. Ryzykujemy wszystkim. Całą naszą organizacją.

MAŁY

Fetysz organizacji. Co to jest organizacja? To jest środek do celu. [...]

SZLOMA (*rozpaczliwie*)

Więc my jesteśmy wzięci w dwa ognie<sup>101</sup>.

Andrzej w końcu może jedynie niezobowiązująco i w okrutny sposób oświadczyć: „Zobaczymy...”. Tak samo twardo odrzuca ukochaną Basię, która żywi rozpaczliwą nadzieję, że przyszedł, aby wyprowadzić ją z getta. Podczas rozmowy odsuwa ją od siebie kilkakrotnie. Wyraźnie widać, jak w tych warunkach niemożliwy staje się polsko-żydowski romans, który nie jest w stanie przekreślić

---

<sup>100</sup> Stefania Zahorska, *Smocza 13. Dramat w trzech aktach*, Rzym: Biblioteka „Orła Białego”, 1945, s. 36.

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 22. Kolejny cytat – s. 23.



różnic etnicznych. Uderza również, jak trafne informacje o sytuacji getta i ruchu oporu miał rząd polski na uchodźstwie w Londynie, z którym Zahorska współpracowała.

Jednocześnie przeciwko rozpoznaniu braku solidarności i chęci pomocy zostają powołane mechanizmy zaprzeczenia: po pierwsze, w przywołanym już w tym tekście kilkakrotnie zabiegu „doklejonego” zakończenia, w którym rozpoczęciu powstania w getcie towarzyszy patos ofiarniczej walki Żydów. Mesjański skok w romantycznym samopoświęceniu ma dołączyć żydowską martyrologię do tradycyjnie polskiej. Ukazuje przy tym, jak podobny jest to w istocie gest do przywoływanych już socrealistycznych zakończeń. Po drugie, w jawnej sprzeczności z tekstem dramatu stoi wstęp wygłoszony na zebraniu PEN Klubu Polskiego w Londynie, w którym autorka stwierdza podniośle:

I twardsze od śmierci okazały się [...] prawa braterstwa. Broni dostarczył ghettu podziemny ruch polski. Płynęła do ghetta popod i poprzez dzielące mury. Każdy przemycony ładunek miał cenę niebywale wysoką: cenę narażenia tysięcy żyć ludzkich, może cenę istnienia całej organizacji walki podziemnej. A jednak braterska pomoc – tragiczna pomoc bez nadziei nagrody i zysku – została udzielona<sup>102</sup>.

Odautorskie wprowadzenie stoi w zadziwiającej sprzeczności z samym tekstem dramatu, jak gdyby żydowskie doświadczenia, a następnie wspomnienia o wojnie i Zagładzie, mogły wejść w obręb polskiej pamięci jedynie pod warunkiem wtłoczenia ich w ramy (w tym wypadku całkiem dosłownie: przez wstęp i zakończenie) narracji o niewinności świadków Zagłady. Polska pamięć będzie później żywić się raczej zdeformowanymi obrazami: przykładem tego zjawiska jest ekranizacja *Wielkiego Tygodnia* (1995) Andrzeja Wajdy (na podstawie opowiadania Jerzego Andrzejewskiego z 1945 r.), w której reżyser zdecydował, aby na karuzeli na placu Krasińskich kręcili się warszawscy konspiratorzy, planujący przerzucić broń do getta – figura bawiących się etnicznych Polaków podczas powstania w getcie została przepisana w taki sposób, aby nie budziła oskarżeń o obojętność lub wrogość.

Dramat Zahorskiej pokazuje więc w swoim pęknięciu to, co może być istotą reprezentowania Zagłady tuż po wojnie. Z jednej strony możliwe do artykulacji były dramatyczne dla Żydów doświadczenia: złamana tożsamość ofiar Zagłady, nieuznanie przez otoczenie ich tragedii, wroga niechęć do powrotu i pozostania Żydów w Polsce, przejęcie ich własności, a także polski bezpośredni (współ) udział w Zagładzie. Z drugiej, powstają zręby narracji o polskim niewinnym bohaterstwie i ofiarnej pomocy dla Żydów, zaciemniając to, co wyróżniłem jako zjawiska strukturyzujące tużpowojenną pamięć o Zagładzie.

---

<sup>102</sup> Zahorska, *Smocza 13...*, s. 4. Sławomir Buryła słusznie zauważa, że ta deklaracja jest „bliska kiczu” (Sławomir Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków: Universitas, 2016, s. 94).

Obrazy Zagłady zawarte w omawianych dziełach nie weszły do kanonu polskiego z powodu tego, co nazywałem ich bezwzględnością – reprezentowania etnicznie polskich świadków jako wrogich i obcych żydowskim ofiarom. Innego powodu dostarcza to, że opisane filmy i proza są w dużym stopniu przeciwuniwersalistyczne. Nie dostarczają panoramy, starającej się oddać przekrój społeczny, różnorodność postaw etnicznych Polaków wobec Żydów. Nie rozmywiają tożsamości narodowych, aby przedstawiać pojemniejsze opowieści, które pozwalają wziąć w nawias historyczny konkret i skierować uwagę ku sprawom ogólnym lub psychologii<sup>103</sup> – z wyjątkiem może *Ślepego toru*, którego kostium dość łatwo przejrzeć. W tym sensie omawiane dzieła wykraczają poza to, co przez Tomasza Żukowskiego zostało nazwane „wielkim retuszem”, czyli mechanizmami polskiej pamięci blokującymi świadomość współuczestnictwa w Zagładzie, empatię wobec (polskich) Żydów i możliwość wzięcia odpowiedzialności za swoje działania<sup>104</sup>. Dlatego też konieczne jest, aby włączyć je – w głównej mierze po raz pierwszy – do opisów działania polskiej kultury powojennej.

Jako że nie zaistniały warunki do konfrontacji i przepracowania niedawnych doświadczeń, dzieła nazywające wprost niechęć i przemoc wobec polskich Żydów musiały zostać odstawione na półkę lub częściowo zapomniane. Obrazy Zagłady powstałe w kilka lat po wojnie przekonują, że na chwilę zaistniała szansa innych narracji i innych relacji między etnicznymi Polakami a Żydami. Jednak już od samego początku ta możliwość okazała się krucha i krótkotrwała, a miejsce dla dalszego życia Żydów w Polsce stopniowo się kurczyło.

## BIBLIOGRAFIA

- Filipowicz Kornel, *Krajobraz niewzruszony*, Warszawa: Czytelnik, 1948.
- Gross Jan Tomasz, *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków: Znak, 2008.
- Gross Jan Tomasz, *Upiorna dekada. Eseje o stereotypach na temat Żydów, Polaków, Niemców, komunistów i kolaboracji 1939–1948*, Kraków: Austeria, 2007.
- Hering Ludwik, *Meta*, „Kuźnica” 1945, nr 11; *Meta*, „Głos Ludu” 1945, nr 279.
- Hering Ludwik, *Ślady*, „Kuźnica” 1946, nr 12.
- Hurwic-Nowakowska Irena, *Żydzi Polscy (1947–1950). Analiza więzi społecznej ludności żydowskiej*, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996.
- Keff Bożena, *Strażnicy fatum*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020.
- Krzyżanowski Łukasz, *Dom, którego nie było. Powroty ocalałych do powojennego miasta*, Wołowiec: Czarne, 2018.
- Lata czterdzieste. Początki polskiej narracji o Zagładzie*, red. Maryla Hopfinger i Tomasz Żukowski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019.

<sup>103</sup> O uniwersalizmie pierwszych i późniejszych reprezentacji Zagłady pisze Joanna Krawkowska: *Cmentarz* [w:] *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. Justyna Kowalska-Leder i in., Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017, s. 294–299. Zagadnieniu uniwersalistycznej, maskującej zagładowy charakter opowiadań recepcji *Medalionów* Zofii Nałkowskiej poświęcony jest cały tom: *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*.

<sup>104</sup> Żukowski, *Wielki retusz...*, s. 31–34.

- Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska i Jacek Leociak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016.
- Niziołek Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2013.
- Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, red. Maryla Hopfinger, Tomasz Żukowski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.
- Przeciw antysemityzmowi*, wybór, wstęp i oprac. Adam Michnik, t. 2, Kraków: Universitas, 2010.
- Rudnicki Adolf, *Szekspir*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Książka, 1948.
- Rudnicki Adolf, *Ucieczka z Jasnej Polany*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1949.
- Sandauer Artur, *Śmierć liberała*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1949.
- Wóycicka Zofia, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944–1950*, Warszawa: Trio, 2009.
- Wróbel Józef, *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939–1987*, Kraków: Universitas, 1991.
- Wyka Kazimierz, *Pogranicze powieści*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Zahorska Stefania, *Smocza 13. Dramat w trzech aktach*, Rzym: Biblioteka „Orła Białego”, 1945.
- Zaremba Marcin, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków: Znak, Warszawa: ISP PAN, 2012.
- Żukowski Tomasz, *Pod presją. Co mówią o Zagładzie ci, którym odbieramy głos*, Warszawa: Wielka Litera, 2021.
- Żukowski Tomasz, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Warszawa: Wielka Litera, 2018.