

## STOSOWNOŚĆ I FORMA.

JAK OPOWIADAĆ O ZAGŁADZIE?,

RED. M. GŁOWIŃSKI,

K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK,

A. MOLISIAK, T. ŻUKOWSKI,

UNIVERSITAS, KRAKÓW 2005,

S. 413, nrb. 3.

W opublikowanej w 1987 roku książce *Tematy żydowskie w prozie polskiej 1939-1987* Józef Wróbel orzekł, że temat Zagłady w sposób naturalny zaczął wygasać pod koniec lat 60. oraz że wzrastającemu w ostatnim czasie zainteresowaniu publicystycznemu i społecznemu problematyką żydowską nie towarzyszy równoważąca jej literatura (Warszawa 1987, s. 173). Oto jednak w momencie ukazania się tej monografii sytuacja zaczęła się zmieniać. Temat żydowski, z kluczowym dla drugiej połowy XX wieku oraz początku obecnego stulecia jej aspektem, jakim jest Zagłada, stał się w okolicach roku 1987 doniosłym motywem literatury polskiej. Dość wymienić opublikowane wówczas utwory Henryka Grynberga (*Kadisz, Kronika*), Pawła Huellego (*Weiser Dawidek*), Piotra Szewca (*Zagłada*) czy, cenionej bardziej poza Polską, Idy Fink (*Skrawek czasu*). Dokonujące się na przełomie dziewiątej i dziesiątej dekady uwolnienie literatury spod presji totalizującej ideologii przyniosło dalsze istotne dokonania, m.in. książki Irit Arnic<sup>1</sup>, Marka Bieńczyka, Wilhelma Dichtera, Michała Głowińskiego, Hanny Krall, Piotra Matywieckiego (przełom roku 1989, kwestionowany ostatnio w odniesieniu do całokształtu literatury polskiej, na pewno zaistniał w przypadku tematu żydowskiego). Lista utworów z każdym rokiem jest coraz bogatsza. Równocześnie wydobywane są, jako obiekty namysłu, teksty dawniej przeoczone, ignorowane czy marginalizowane (np. proza Adolfa Rudnickiego, Bogdana Wojdowskiego). Zwłaszcza zaś utwory obcojęzyczne, czego

przykładem może być dwukrotnie u nas wydana książka *Prima Leviego Czy to jest człowiek* (1978, 1996), dostrzeżona dopiero dzięki recepcji zagranicznych prac poświęconych literaturze Holocaustu; w jednej z dwóch zaledwie jej recenzji mogliśmy swego czasu przeczytać, że ta - kanoniczna przecież dla literatury Holocaustu - książka „nie wnosi nic nowego do naszej wiedzy o obozach” (K. Fekecz, *Ocalić człowieka*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 8, s. 300).

Holokaust staje się równocześnie jednym z najistotniejszych obszarów badawczych polskiego literaturoznawstwa, o czym świadczy nie tylko wyraźny w ostatnich latach przyrost publikacji z tego zakresu (np.: N. Gross, *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993; *Literatura polska wobec Zagłady*, pod red. A. Brodzkiej-Wald, D. Krawczyńskiej i J. Leociaka, Warszawa 2000; „Kultura Współczesna” 2003, nr 4: *Memory of the Shoah. Contemporary Representations*), tłumaczenia prac obcojęzycznych (m.in. w „Literaturze na świecie” 2004, nr 1-2; 2005, nr 9-10), liczne sympozja, ale także powstanie Zespołu Badań nad Literaturą Holocaustu w ramach Instytutu Badań Literackich, powołanie Centrum Badań nad Zagładą Żydów w obrębie Instytutu Filozofii i Socjologii PAN oraz prowadzone w ostatnich latach przez Michała Głowińskiego w Szkole Nauk Społecznych przy tymże instytucie seminarium poświęcone literaturze polskiej mówiącej o Zagładzie. Widomym efektem tegoż seminarium jest niezwykle cenna poznawczo - merytorycznie i metodologicznie - książka *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, na którą złożyło się osiemnaście artykułów, poprzedzonych wstępem Profesora. Inicjator przedsięwzięcia, a zarazem współredaktor opracowania, informuje w nim, iż większość prezentowanych studiów jest owocem wspólnych przemyśleń i dyskusji. Podkreśla wprawdzie, że seminarium

poświęcone było analizie literatury polskiej mówiącej o Zagładzie, jednak w poszczególnych wypowiedziach znajdujemy nawiązania do (szeroko pojętej) literatury obcej, ponadto w tomie zawarto osobne rozważania dotyczące fikcyjnych (fałszywych) wspomnień Brunona Dösskera (rzekomego Wilkomirskiego) oraz dokonani z zakresu architektury, komiksu i filmu.

Ramy problemowe książki, wyeksponowane w tytule, podlegają doprecyzowaniu we wstępie Głowińskiego. będącym inspirującym studium, dotyczącym przemian w dziedzinie artystycznej reprezentacji Zagłady. Być może najważniejszy etap tej ewolucji, określony we wcześniejszym szkicu autora mianem „wielkiego zderzenia” („Teksty Drugie” 2002, nr 3), dokonuje się na naszych oczach: „Stało się coś, czego w żaden sposób nie można było uniknąć: zmianie uległa ogólna sytuacja literatury opowiadającej o Zagładzie – i jest to fakt o podstawowym znaczeniu” (s. 7). Oczywiście, literackie i nie-literackie mówienie o Zagładzie bywało i będzie uwikłane, jako ważny składnik humanistycznego dyskursu, w ideologiczne, polityczne i światopoglądowe konteksty. Dobrze uwidacznia te determinacje artykuł Zofii Wóycickiej *Niezrealizowany projekt upamiętnienia byłego obozu zagłady w Treblince z 1947 roku. Próba analizy ikonograficznej*, pokazujący stopniowe tłumienie w okresie tuż powojennym względnie „wielogłosowej” polskiej pamięci drugiej wojny światowej, obejmującej również zagładę Żydów (s. 321). Głowiński podkreśla wszakże nie mniej istotny czynnik powodujący przekształcenia w zakresie reprezentacji Zagłady, jakim jest biologia, pokoleniowa zmiana, odchodzenie bezpośrednich, dorosłych świadków tamtych zdarzeń. Zważmy, iż znaczący dzisiaj pisarze Holocaustu, tacy jak Amiel, Fink czy Grynberg, byli w czasie wojny i okupacji dziećmi. A przecież Zagłada coraz częściej

zajmuje autorów urodzonych już po wojnie (np. Bieńczyk, Szewc). Jedną z konsekwencji tej pokoleniowej zmiany jest traktowanie Holocaustu jako po prostu tematu, jednego z wielu (niewątpliwie bardzo dziś popularnego); temat ten bywa przy tym nie tylko używany, ale niekiedy – nadużywany.

Wobec niektórych dokonani różnorodnej formalnie, obfitej literatury i sztuki dotyczącej Zagłady, pojawiają się niekiedy zarzuty niestosowności, często motywowane, podzielanym też przez Głowińskiego i uczestników jego seminarium, przeświadczeniem o wyjątkowości Holocaustu, rozumianego jako eksterminacja wyłącznie Żydów (*nb.* plamką ślepą dyskursu o Zagładzie są Cyganie), jako „wielkie wydarzenie, jedyne w historii” (s. 13). Niektórzy zagraniczni badacze Holocaustu jako niestosowną postrzegają niemalże całą poświęconą mu literaturę. Np. Berel Lang – z którym w artykule *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia* zasadnie polemizuje Katarzyna Chmielewska – krytykuje metaforyczność, subiektywność oraz fikcjonalność dyskursu literackiego, będąc przekonanym, iż wartościowe piśarstwo o nazistowskim ludobójstwie pojawia się w formie dyskursu historycznego (s. 22). Tę metodologicznie konserwatywną koncepcję kwestionuje Hayden White, wykazujący, że historiografia jest skazana na literackość, niezdolna wymknąć się metaforze. Chmielewska, nie dająca się zwieść radykalnej wersji konstruktywizmu, rozsądnie traktuje oba rodzaje dyskursu, historyczny i literacki, jako „opowieści” komplementarne: „literackość nie jest przeszkodą, ale warunkiem możliwości zaistnienia pewnego rodzaju opowieści o Holokauście, który może być równie stosowny, jak dyskurs historyczny. Jest szansą opowiedzenia o Szoa” (s. 24). Autorka broni więc „przed Langiem” m.in. dziennika jako formy zapisu Zagłady (Lang twierdzi, że jego

wartość jest odwrotnie proporcjonalna do ilości użytych środków literackich), wskazując na poznawczą, ekspresywną i egzystencjalną wartość zawartej w nim metafory. Przed metaforą nie ma ucieczki, tak więc rozsądnie jest traktować ją jako źródło historyczne (zob. książkę Anny Ziębińskiej-Witek: *Holocaust. Problemy przedstawiania*. Lublin 2005). To samo - dodajmy - dotyczy innych tropów, ale także toposów, motywów kulturowych, konwencji stylistycznych i gatunkowych. Sposób mówienia indeksuje (co istotne dla badacza przeszłości) określoną świadomość historyczną. Zatem alternatywą dla wypowiedzenia Zagłady - jeśli chcemy widzieć ją w możliwie szerokiej perspektywie - byłby nietradycyjny dyskurs historyczny, lecz milczenie. W tej sytuacji problemem zasadniczym okazuje się (dla autorów: okazywało się) znalezienie możliwie odpowiedniej, adekwatnej, stosownej formy wypowiedzi. Rzeczą badacza jest z kolei interpretacja tych - bardzo licznych, jak się okazuje - form, zwykle (o czym przekonują poszczególnie szkice *Stosowności i formy*) nie unikająca wartościowania.

Oto więc w artykule *Między fizjologią a kulturą. Jak zapisać głód? Na podstawie dzienników Ireny Hauser i Jury Riabinkina* Marta Janczewska usiłuje wskazać tekstowe wykładniki głodu, swoistą jego poetykę (figurację). Magdalena Kowalska w tekście *Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady* przygląda się dziennikom, pamiętnikom, wspomnieniom, w których uobecniony jest (częsty w literaturze Holocaustu) dyskurs ironiczny; autorka wskazuje na tkwiącą w ironii wieloznaczność oraz skondensowanie treści, „dzięki któremu, podobnie jak poetycka metafora, [ironia] pozwala mówić o tym, co inaczej niewyraźne” (s. 36). Ironia jest w ujęciu badaczki takim „używaniem języka, które obnaża jego niestosowność

wobec opisywanego świata, który ma opisywać, które kompromituje jako śmieszne i żałosne pragnienia, nadzieje i oczekiwania przez ten język niesione” (s. 35). Pojęcie stosowności rozumiane jest tutaj nade wszystko w aspekcie estetycznym, podobnie jak w większości prac pomieszczonych w tomie. Opinia Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, że „Wyrażalność i stosowność przestały po Zagładzie należeć do sfery wyłącznie estetycznej” (*Kłamstwo, kłamstwo oświęcimskie, decorum*, s. 310), czy wyraziście sformułowany przez Aleksandrę Ubertowską sąd uznający ostantacyjne manifestowanie zgodności narratora z autorem w *Umschlagplatz* Jarosława Marka Rymkiewicza za „ryzykowne, dwuznaczne moralnie przedsięwzięcie” (*Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, s. 280) są przykładami nie nadmiernie często poruszanych w książce kwestii moralnych. A przecież wiązana przez Głowińskiego z klasycystycznym decorum kategoria stosowności wydaje się szczególnie „stosowna” w odniesieniu do etyki; oczywiście, estetyczne jest w przypadku tak drastycznej tematyki ściśle sprzężone z etycznym. Ekspozowanie w tomie „estetycznego” wymiaru stosowności wynikać może stąd, że praktycznie nie interesują badaczy dzieła obrazoburcze, zdecydowanie kontrowersyjne, a więc nadużycia; bardziej zajmuje ich kwestia wyrażalności.

Dziełami kontrowersyjnymi, jednakowoż nie obrazoburczymi i nie przynależącymi do literatury, zajęli się Tomasz Łysak (*Autobiografia (auto)biografii. „Maus” Arta Spiegelmana*) oraz Katarzyna Makaruk (*Czy możliwa jest komedia o Holocaustcie? O filmach „Życie jest piękne” Roberta Benigniego i „Pociąg życia” Radu Milea*), i oni wszak skupiają swą uwagę na kwestii adekwatności, artystycznej fortunności konkretnych przekazów. Makaruk zamiennie zresztą wyraża swoje rozczarowanie z powodu

braku w obu filmach „odważnej krytyki dotychczasowych konwencji mówienia o Holokauście jako łatwych, wygodnych i przyjemnych” (s. 385) – tak jakby istotą sztuki podejmującej temat Zagłady było kwestionowanie istniejących konwencji. Można się natomiast zgodzić z autorką, że filmy te bliskie są przypowieści, wykorzystują Zagładę jako tło.

Przywołując kategorię stosowności, Głowiński wskazuje na jej zalety, po części wynikające ze stosunkowo niewielkiej jej precyzyjności; odwołuje się też do potocznego ujęcia, w którym „stosowne jest to, co odpowiednie, znajduje się na swoim miejscu, co nie przeciwstawia się przyjętemu celom i nie wchodzi w konflikt z kontekstem i odczuciami obowiązującymi lub przynajmniej szeroko rozpowszechnionymi” (s. 13). Granice między stosownym a niestosownym są oczywiście płynne. Zapewne czas, o czym wspomina Głowiński, dokona niejakich korekt w naszych ocenach, tymczasem jednak badacz próbuje określić, co z całą pewnością już teraz uznać należy za niestosowne. Po pierwsze – wyliczmy – niestosowny jest dyskurs antysemicki. Po drugie – „to wszystko, co wielkie wydarzenie, jedyne z historii, sprowadza w pełni do tego, co znane, już widziane, zbanalizowane. Czyli umieszcza je w sferze literackich schematów” (s. 13). Po trzecie, niestosowna ma być wzniosłość – „często bowiem dążenie do wzniosłości pozbawia dzieło literackie mówiące o Zagładzie lub oddające hołd jej ofiarom wszelkiego konkretności, a w poezji zwłaszcza sprowadza się do powtarzania szlachetnych banałów, nic do sprawy nie wnoszących” (s. 14). W trzecim przypadku, gdzie „stosowne” zbliża się do „oryginalnego”, znakomita literacko *Rzeź chłopców* Tadeusza Różewicza okazać się musi bardziej stosowna od lichego artystycznie wiersza napisanego przez więźnia obozu. Takie też nastawienie prezentuje Bartosz Kaliski

(w szkicu *Sita tradycji. O poezji Stanisława Wygodzkiego*), traktując *Pamiętnik miłości* jako nie najwyższej próby dokonanie poetyckie „bardzo dogodne” do analizy „w kontekście problemu stosowności starych form artystycznych do wyzwań, jakie doświadczenie Holokaustu postawiło przed polską liryką powojenną” (s. 209). Autor rozważa kwestię funkcjonalności stylu poety i jego „odpowiedniość w stosunku do obranego tematu” (s. 209). Odpowiedniość rozumiana jest tutaj jako artystyczna udatność. A przecież można założyć, że poezja pisana przez byłych więźniów, ofiary gett i obozów – jest zawsze stosowna. „Naprawdę ciekawe rzeczy” dzieją się więc nie tylko wtedy, „gdy mówiące »ja« usiłuje się z okowów konwencji wyzwolić” (s. 210), ale także wówczas, gdy owo „ja” nieporadnie posługuje się konwencją przebrzmiałą. To choćby casus poezji tworzonej przez dzieci (mówi o niej szkic Katarzyny Stańczak-Wislicz *Abramka Koplowicza „Utwory własne”. Wzory poezji dziecięcej a doświadczenie getta*), a także dorosłych, którzy niespodziewanie dla samych siebie pierwszy raz sięgnęli po pióro. Podejmując kwestię stosowności i formy nie wolno przeoczać pragmatyki, pomijając społecznej, psychologicznej, egzystencjalnej czy duchowej wagi twórczości powstającej w sytuacji ekstremalnej. Oto co Grzegorz Timofiejew pisał o konieczności dostosowania poetyki do możliwości percepcji estetycznej odbiorców (współwięźniów) w łagrze: „Wiedziałem tylko, że [...] tu w Gusen wiersz trzeba poobtłukiwać z wymyślnej sztukaterii słów, uprościć, userdecznic. [...] Wiersze, siłące się na literackie zdobnictwo brzmiały słabiej, właśnie tu, w obliczu kamieniółomów” (*Człowiek jest nagi*, Łódź 1960, s. 185).

Wartą namysłu kwestią w odniesieniu do etycznego aspektu stosowności, jednak nie podjętą w tomie, jest sposób czytelnicy recepcji utworów łamiących tabu.

Zapewne śmiało traktowanie obozowej erotyki przez Mariana Pankowskiego w opowiadaniu *Moja SS Rottenführer Johanna* uznane byłoby za wyłącznie epatowanie, gdyby nie kilkuletni pobyt autora w obozach. Marcin Wołk, podejmujący problem autobiografizmu w literaturze dotyczącej Zagłady, jako moralne i estetyczne uzasadnienie dla samego aktu pisania o nazistowskim ludobójstwie przywołuje (prawomocną także w odniesieniu do opisu Szosa) opinię Mirona Białoszewskiego: „O tyle nam wolno mówić, że tam byliśmy” (*Ja-ona, ona-ja. Gramatyka podmiotu w autobiograficznej prozie Idy Fink i Hanny Krall*, s. 286). Można także postawić pytanie, czy autorowi tekstu udanego artystycznie nie jesteśmy bardziej skłonni wybaczyć nie tylko sam akt pisania czy figurację Holocaustu (mniej lub bardziej wymyślną), ale i etyczne niestosowności, aniżeli autorowi dzieła miernego. Wreszcie, niestosowny wydawać się może akt interpretacji tekstu-świadectwa (nierzadko naznaczonego „sankcją świętości”), o czym pisze Jarosław Ławski w szkicu *Narracja i „Wyniszczenie”. O spowiedzi Calka Perechodnika*.

Katarzyna Chmielewska podkreśla, że niemożliwe jest sformułowanie ogólnych zasad stosowności; kategoria ta może się odnosić tylko do poszczególnych strategii, a nie np. gatunków literackich (*Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szosie*, s. 264). Podobnie sądzi Głowiński, który uznaje (dość jednak niekonsekwentnie, bowiem krytykuje poetykę wzniosłości), że nie istnieje język, ani styl, „nie ma wystawienia, które z góry można byłoby uznać na właściwe i stosowne w dziełach poświęconych Zagładzie - zarówno w literaturze, jak w innych dziedzinach sztuki” (s. 14). Jako przydatne, skuteczne środki wypowiedzi wymienia m.in. groteskę i ironię. Funkcjonalność obu kategorii, a także sarkazmu, znajduje potwierdzenie (o czym traktuje Sławomir Buryła

w artykule *Opisywać nie nazywając*) w prezentacji rzeczywistości obozowej dokonanej przez Borowskiego. Zasadniczo však polska literatura Holocaustu jest dość zachowawcza (podobnie jak piśmiennictwo obcojęzyczne): w poezji dominuje model skamandrycki oraz wzorce romantyczne, w prozie zaś opowiadanie upodobnione do form niefikcyjnych (zob. Głowiński). Dość niespodziewanie aktywność jako wzorzec ujawniła ballada - wprowadzająca „w samo centrum zagadnień związanych ze społeczną tożsamością i jednocześnie podsuwająca wzory sprzeciwu wobec generowanego przez nią wykluczenia” (Tomasz Żukowski, *Ballady o Szosie*, s. 243). Pośród realizacji gatunku wskazać można arcydzieła: *Ballady i romanse Władysława Broniewskiego oraz Jeszcze Wisławy Szymborskiej*. Nieco inny aspekt nawiązań do tradycji ujawniają rozważania Aliny Molisjak i Aleksandry Sekuły (*Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie. Wybrane przykłady*). Autorki wskazują, że nawiązania do Biblii w literaturze Holocaustu, mające niekiedy charakter tradycyjny, tłumaczą ludzką egzystencję, nadają jej rys wzniosłości, „najczęściej jednak stanowią próbę reinterpretacji, przekroczenia lub zanegowania dotychczasowego znaczenia wykorzystanych wzorców” (s. 108). Dotyczy to nie tylko wątków starotestamentalnych, bowiem w przypadku, zaskakująco często uruchamianej w tekstach pisanych przez Żydów, motywiki chrześcijańskiej (zwłaszcza Boże Narodzenie, Pasja), szczególnie istotna okazuje się potrzeba opowiedzenia chrześcijańskiej Europy o cierpieniu Żydów „jej językiem” (s. 125).

Należy zauważyć, że refleksje (zwłaszcza) Głowińskiego dotyczące kategorii stosowności przybierają kształt swoistej poetyki normatywnej. Wprawdzie trudno z góry założyć, co wolno (w) literaturze o Zagładzie, jednak pewne ujęcia (o niektórych już wspomniano) badacz poddaje wykluczeniu: „Nie tylko Zagłada była wy-

darzeniem jedynym w swoim rodzaju, także zjawiskiem niepowtarzalnym i indywidualnym jest, a w każdym razie być powinna, mówiąca o niej literatura (tak zresztą jak pozostałe dziedziny sztuki)" (s. 16; podkr. A. M.). Pośród innych niebezpieczeństw, na jakie narażona jest ta literatura Głowiński wymienia neutralizowanie Holokaustu, polegające na zatarciu jego swoistości, wiodące ku zagrożeniu „dużo bardziej poważnemu” - ku uniwersalizacji. Autor ma świadomość, że tendencja do uniwersalizacji będzie wzmacniać się wraz z upływającym czasem, zwiększaniem się odległości od tamtych wydarzeń. Holokaust „zacznie podlegać odkonkretnieniu, stanie się jednym z wielu strasznych wydarzeń w dziejach ludzkości, [...] przekształci się w przypowieść, mówiącą na przykład o panowaniu zła czy o ułomnościach ludzkiej natury” (s. 17). Z etycznego punktu widzenia bardziej nie stosowne wydaje się jednak inne zjawisko, o którym wzmiankuje Głowiński. Chodzi o „przypadek Wilkomirskiego”. Tomasz Basiuk i Agnieszka Graff pokazują, iż sukces Dössekkera był możliwy, ponieważ spisane przez niego (sygnowane nie własnym nazwiskiem) rzekome wspomnienia skutecznie naśladują język traumy, obecny w wielu świadectwach Zagłady (*Fatszerstwo Wilkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*). Podczas gdy Głowiński sfingowane wspomnienia rzekomego Wilkomirskiego określa adekwatnie - mianem oszustwa (s. 10), wielu badaczy przejawia skłonność do nadinterpretowania postępuku Dössekkera, doszukiwania się w nim wielorakich (usprawiedliwiających sprawcę) sensów. Autorzy pomieszczonego w tomie artykułu skłonni są przyjąć (na pewno nie odrzucić) tezę, że autor „nie tyle kłamie, co fantazjuje” (s. 391). Czytamy tu, że jeżeli Daniel Ganzfried, przyjmujący „rolę demaskatora-moralisty”, określa tekst Dössekkera jako cyniczne oszustwo, za które należy mu się proces,

to Philip Gourevitch i Elena Lappin („autorzy dwóch znakomitych esejów”, widzący w Dössekkerze „złodzieja pamięci”, człowieka, który całkowicie utożsamiał się z dziećmi-ofiarami Holokaustu) „przyjmują znacznie bardziej znuansowane stanowiska” (s. 391; podkr. A. M.). Czyżby intelektualna ekwilibrystyka była bardziej stosowna i bliższa uchwycenia istoty rzeczy od jednoznacznego moralnego nacechowania?

Kategoria stosowności, mimo że nieodmiennie skażona subiektywnością, jawi się jako kryterium niezwykle istotne w sytuacji, gdy Zagłada staje się przedmiotem coraz wymyślniejszych literackich manipulacji, domeną zawłaszczającego wszystko kiczu, a także oszustw. Zapewne jednak siła społecznego oddziaływania projektowanej przez Głowińskiego normy sprzężnięta jest z przemianami, jakie dokonują się w samej sztuce i literaturze. Można się spodziewać, że z czasem - wraz z naruszaniem przez artystów kolejnych tabu, poszukiwaniem nowych, coraz śmielszych (dawniej niestosownych) form wyrazu dla „sakralizowanego” jednak tematu Zagłady - jej rygorystyczność będzie słabnąć. Świadczą o tym nie tylko powstałe już dawniej kontrowersyjne utwory o tematyce obozowej: dramaty *Stara Gwardia* Mieczysława Łurczyńskiego (1946) i *Jasieńka-moderne* Ireneusza Iredyńskiego (1962), ale zwłaszcza ujęcia nowsze, opublikowane po roku 1989, jak powieść *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, w której motyw lagrowe stanowią element dyskursu antypatriarchalnego, jak powieściowy kicz Wojciecha Próchniewicza pt. *Lagerland*, wiersz *Haiku Birkenau* Darka Foksa („Wybrałem Pepsi, trzeci odcinek *Auschwitzowych psot*, / emitowanych w naprawdę późnych godzinach / nocnych, *Kuśkę Masaja* z białym w roli głównej [...]”), a także powieść Agnieszki Drotkiewicz, prowokacyjne zatytułowaną *Paris London Dachau*. W powieści tej obóz koncentracyjny jest słowem, którym można

zupełnie swobodnie żonglować (np. „Porzucenie jak obóz koncentracyjny” – treścią utworu jest miłosny zawód dwudziestodwuletniej, żyjącej w dobrobycie dziewczyny), unieważniając jego historyczną zawartość i tkwiącą w nim moralną przestrogę, czyniąc zeń element reklamowego hasła, obecnego w tytule i powtórnego na wklejonej do książki – jako jej integralny składnik – metce imitującej tzw. markowy produkt. Na metce tej obok przebitego strzałą serca widnieje napis w rodzaju tych, jakie spotykamy na kosmetykach czy ubraniach: „Paris London Dachau”.

Arkadiusz Morawiec

BEATA ŚNIECIKOWSKA,  
SŁOWO - OBRAZ - DŹWIĘK.  
LITERATURA I SZTUKI WIZUALNE  
W KONCEPCJACH POLSKIEJ  
AWANGARDY 1918 - 1939,  
UNIVERSITAS, KRAKÓW 2005,  
S. 464.

Z perspektywy kogoś, kto w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku obserwował ogromne, przez pewien czas niemal lawinowo rosnące zainteresowanie zjawiskami tzw. Wielkiej Awangardy, i kto sam niekiedy wypowiadał się na jej temat, pisanie o niej dzisiaj wydaje się – przynajmniej w pierwszej chwili – pomysłem ryzykownym. Ilość prac o awangardzie jest niepoliczalna. Poświęcono jej encyklopedie, słowniki, zbiory studiów i nieskończenie wiele analiz szczegółowych (w samym tylko Uniwersytecie Łódzkim, gdzie powstawała praca Beaty Śniecikowskiej, wydano 5 woluminów rozpraw pod wspólnym tytułem *W kręgu zagadnień awangardy*). Wydaje się, że powiedziano o niej już wszystko. Także interesujące autorkę kwestie związków sztuk, owej nie

mającej sobie równych (nawet w romantyzmie) awangardowej *correspondance des arts* zostały dotychczas na różne sposoby zreferowane.

Co zatem skłoniło Śniecikowską do podjęcia tego nienowego, jak sama zauważa, tematu? Okazuje się, że powodów jest kilka. Jeden z nich to głębokie przekonanie (w tekście powtórzone aż trzykrotnie), że tzw. pierwsza „awangarda nie jest muzealnym zabytkiem”. Choć jej rozkwit przypadł na lata dwudzieste i trzydzieste ubiegłego stulecia, nadal inspiruje artystów, a jej eksperymenty w dziedzinie korespondencji sztuk i towarzysząca im metaartystyczna refleksja stanowią ważny składnik rozwijającego się także w następnych dekadach XX wieku modernizmu, zjawiska – dodałabym – którego aktualność objawia się szczególnie w będącym znakiem współczesności postmodernizmie. Z jego to niejako powodu modernizm, a w nim „najbardziej eksperymentatorskie, awangardowe ogniwo” (s. 411) wymagają ponownego oglądu. Ponadto, z rozmieszczonych w całej książce uwag pod adresem dotychczasowych badaczy „intersemiotyczności międzywojnia” (s. 7) wynika, że ich ustalenia, czasem oparte na nie dość wnikliwej analizie problemu, bywają nieprzekonujące (przyznać trzeba, że z niejednym krytycznym spostrzeżeniem autorki należy się zgodzić), same więc prowokują konieczność nowego przyjrzenia się ich przedmiotowi. Śniecikowska ma też i tę, towarzyszącą dziś chyba każdemu humaniście świadomość, iż: „zagadnienia można mnożyć w nieskończoność, wskazując – często nie bez racji – coraz to nowe perspektywy oglądu dzieł” (s. 8). Oznacza to przecież, że punkt widzenia tworzy przedmiot badania.

Ten przedmiot został określony (aczkolwiek nie całkiem trafnie) już w tytule książki. To „słowo” i „obraz”, tworzywa „sztuk siostrzanych” – literatury i plastyki oraz ich znacznie „młodszej siostry”, sztuki filmowej. Ściślej, przedmiotem badań czyni