

Jagoda Budzik

Pop-kultura wobec izraelskich wzorców pamiętania o Zagładzie

Kultura Popularna nr 3 (45), 6-17

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jagoda Budzik

Pop- kultura

wobec izraelskich wzorców pamięta- nia o Zagładzie¹

DOI: 10.5604/16448340.1198418

1 Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2014–2018 jako projekt badawczy „*Erec szam – kraj tam*. Strategie konstruowania obrazu Polski w literackich i pozaliterackich tekstach kultury o Zagładzie izraelskich autorów trzeciego pokolenia” w ramach programu pod nazwą „Diamentowy Grant”.

Na telawiwskiej ulicy spotyka się dwóch mężczyzn. Jeden zaprasza drugiego na przyjęcie. Tłumaczy mu drogę:

Jedź [ulicą] Getta Warszawskiego, potem odbij w Aleje Obozów Koncentracyjnych i zaparkuj na placu Dachau.

– Dachau, to blisko?

– Dachau? To tutaj, za rogiem!

Powyższy fragment, pochodzący ze skeczu *Getto* grupy satyrycznej Ha-Chamiszija ha-Kamerit (Kwintet Kameralny), emitowanego w latach 90. przez Kanał Pierwszy i Drugi izraelskiej telewizji, stanowił jedno z pierwszych w Izraelu satyrycznych odniesień do kwestii upamiętniania Zagłady. Jednocześnie można uznać go za punkt graniczny między wszechobecnością Zagłady w publicznym dyskursie, przyjmującą jednak wyłącznie formę pomnikową i patetyczną, a jej szerokim zaistnieniem – na różne sposoby – w kulturze popularnej. Niczym soczewka skupiał on istotę przemiany zachodzącej w izraelskiej narracji o Shoah, zwiastując zarazem dalsze ścieżki jej rozwoju.

Prowadzone tu rozważania mają na celu wydobycie i opisanie wyróżniającej się na tle innych wspólnot pamięci (zob. Kudela-Świątek, 2014: 525–527) relacji pomiędzy izraelską kulturą popularną i oferowanymi przez nią narzędziami a pamięcią o Zagładzie. Relacji szczególnej, bo osadzonej w kontekście bardziej radykalnych niż gdziekolwiek indziej procesów zachodzących wokół pamięci o Shoah i znacznie bardziej wyrazistych na nie reakcji. Jednocześnie należy podkreślić, że nie popularne reprezentacje Zagłady stanowią temat tego szkicu, a teksty kultury podejmujące problem – lub dające świadectwo – kulturowego przetworzenia pamięci o niej. Zgodnie z fundamentalną dla moich rozważań obserwacją Ejala Zandberga, to właśnie tego rodzaju długofalowe skutki Shoah, w stopniu znacznie większym niż same wydarzenia, są wątkiem regularnie powracającym do izraelskiej kultury współczesnej (Zandberg, 2008: 92).

Zintensyfikowany na przestrzeni ostatnich dwóch dekad wpływ tematu Zagłady na izraelską codzienność, na rozmaite sposoby przekładający się na jego obecność w popkulturze, pozwala dostrzec dwie strategie wpisane w porządek kultury masowej. Pierwsza z nich polega na odwzorowaniu panujących w danym społeczeństwie tendencji, które odbijają się w popkulturze niczym w (krzywym) zwierciadle. Druga pozwala myśleć o niej w kategoriach obszaru, na którym możliwe jest podjęcie tematów niemieszczących się w ramach oficjalnej narracji. Ze względu na to, że izraelska pamięć o Zagładzie przez dekady rozpięta była między skrajnościami, każdy z tych ekstremalnych stanów – od kompulsywnego wypierania aż po nieustanną wszechobecność – znalazł w popkulturze swoje odbicie. Linia podziału przebiega zatem pomiędzy nieświadomym a świadomym sięganiem po popularne formy, warunkując ich osadzenie odpowiednio na poziomie kiczu lub w konwencji satyry.

W niniejszym artykule postaram się przekrojowo omówić mechanizmy kształtujące tę szczególną perspektywę, z której izraelscy autorzy komentują, poddają krytyce lub w zintensyfikowanej formie powielają schematy pamiętania, oraz wskazać możliwości i ograniczenia, z jakimi wiąże się wpisanie pamięci o Shoah w struktury kultury popularnej. Omawiane przeze mnie przykłady pochodzą z rozmaitych obszarów, od popularnej literatury, przez telewizję, po komiks, z których każdy domaga się odrębnych narzędzi interpretacyjnych oraz jest nacechowany innymi znaczeniami. Wierzę jednak, że wyłącznie w ten sposób można dążyć do możliwie dokładnego wyznaczenia strefy

Jagoda Budzik – hebraistka, teatrolożka, doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureatka „Diamentowego Grantu” 2014 za projekt „*Erec szam – kraj tam*”. Strategie konstruowania obrazu Polski w literackich i pozaliterackich tekstach kultury o Zagładzie izraelskich autorów trzeciego pokolenia”. Zajmuje się literaturą hebrajską i kulturą izraelską, szczególnie w kontekście pamięci o Zagładzie.

wzajemnego wpływu pamięci o Zagładzie i kultury popularnej, a przez to pełniej zrozumieć specyfikę izraelskiego kontekstu społeczno-kulturowego. Ten bowiem, choć w ramach niniejszego tekstu pełni funkcję podrzędną, stanowi niezbędny fundament i impuls, w wyniku którego w popularnym obiegu pojawiła się interesująca mnie grupa tekstów kultury. Warto zatem pokrótce go scharakteryzować.

Przez pierwsze dekady istnienia Państwa Izrael pamięć o Shoah podlegała – jak pisze Idith Zertal – „selektywnej amnezji” (Zertal, 2010). Przybyli po wojnie z Europy ocalali – choć w 1949 roku stanowili już niemal jedną trzecią izraelskiego społeczeństwa (Segev, 2012: 148) – byli grupą marginalizowaną i niedopuszczaną do uczestnictwa w oficjalnym dyskursie. Opowieści o doświadczeniu, które ze sobą przynieśli, nie mieściły się w ramach wyznaczanych przez syjonistyczny etos sabry – „nowego Izraelczyka”, silnego i podejmującego aktywną walkę z wrogiem. Pamięć o Shoah, podporządkowana oficjalnemu dyskursowi, została sprowadzona do heroicznej, zinstytucjonalizowanej narracji o żydowskim bohaterstwie powstań w getcie i innych formach zbrojnego oporu. Przybrała kształt patetycznych szkolnych przedstawień na Dzień Pamięci Zagłady i Bohaterstwa, a teksty literackie nawiązujące swoją tematyką do wydarzeń Shoah pisane były niemal wyłącznie z perspektywy sabry, sytuującego siebie w opozycji do ocalałych – Innych, przybyłych stamtąd, jak często określano Europę, a szczególnie Polskę (Feldman, 1994: 224). To uporczywe niedopuszczanie ich do głosu pozwoliło co prawda na jakiś czas usunąć z syjonistycznej narracji tożsamościowej nieużyteczne ideologicznie figury „idących jak barany na rzeź” ofiar i tych, którym udało się ocaleć (Lentin, 2000: 220), nie zniwelowało jednak wywołanej przez Shoah – również na płaszczyźnie kulturowej – traumy.

Jeden z pierwszych kanałów ujścia znalazła ona zatem głęboko pod powierzchnią oficjalnego dyskursu, w sferze, którą purytańsko nacechowany światopogląd syjonistyczny również zdecydowanie odrzucał – w literaturze pornograficznej. Jak pisze Omer Bartov: „Nie było większego tabu niż czerpanie erotycznej przyjemności z pornografii osadzonej w kontekście Zagłady. Nie było zatem nic bardziej ekscytującego” (Bartov, 2000: 193). Zderzenie tych dwóch płaszczyzn wyparcia doprowadziło do szybkiego rozprzestrzenienia się w ramach izraelskiego drugiego obiegu stalagów – niewielkich powieści o jednoznacznie pornograficznym charakterze, których nazwa jest eponimem gatunkowym, pochodzącym od niemieckiego „Stammlager”, terminu określającego obóz jeniecki.

Nawet w okresie szczytowej popularności ich lekturę traktowano jak wstydlivy sekret, a setki tysięcy wydawanych egzemplarzy nigdy nie trafiły do oficjalnej dystrybucji. Stanowiły one zarazem jedyną alternatywę dla zinstytucjonalizowanej, syjonistycznej narracji związanej z Zagładą. W społeczeństwie, które – to znów stwierdzenie Bartowa – „było aż lepsze od wypierania” (Libsker, 2004), w dużej mierze odpowiadały za kształtowanie u odbiorców – zwłaszcza nastoletnich, szczególnie zafascynowanych zakazanymi tematami (Bartov, 2000: 192) – pierwszego wyobrażenia o wydarzeniach Zagłady. Jeden z bohaterów filmu Ariego Libskera *Stalagi. Holokaust i pornografia w Izraelu* (2004) mówi: „Zdałem sobie sprawę, że pierwsze holokaustowe obrazy, które widziałem jako dorastający tu [w Izraelu] chłopak, to były wizerunki nagich kobiet” (Libsker, 2004). Choć pod wpływem ich rosnącej popularności na izraelskim rynku pojawiały się kolejne tytuły, schemat fabularny pozostawał w literaturze stalagowej niezmienny: aliancki samolot rozbija się na niezidentyfikowanym terytorium Europy Wschodniej, a jego załoga trafia do

oboju jenieckiego. Funkcję strażniczek pełnią tam sadystyczne, perwersyjne esesmanki, które brutalnie gwałcą więźniów. Na koniec jednak ci podnoszą bunt i po wyswobodzeniu się spod władzy krwiożerczych Niemców dokonują okrutnej zemsty, gwałcą i mordując swoje oprawczyń.

Wydawcy stalagów na wiele sposobów starali się, aby książki sprawiały wrażenie napisanych w Stanach Zjednoczonych, autentycznych wspomnień alianckich żołnierzy – język powieści przywodził na myśl nieudolne tłumaczenie z angielskiego na hebrajski, autorzy zaś najczęściej ukrywali swoje hebrajskie nazwiska pod angielsko brzmiącymi pseudonimami, jak Mike Baden czy Roy Adams. Estetyka okładek stalagów odwoływała się wprost do amerykańskich komiksów z lat 50. Wrażenie autentyczności opisanych w książkach wydarzeń potęgować miały też pierwsze tytuły, początkowo na pozór pochodzące od nazw faktycznie istniejących obozów, jak *Stalag 3* (1962), *Stalag 13* (1961) czy *Stalag 7* (1962)². Tymczasem niemal wszyscy zaangażowani w powstawanie stalagów dorastali w syjonistycznej ideologii okresu formowania się Państwa Izrael i jedyną dotyczącą Zagłady narracją, z jaką mogli mieć kontakt, była ta z wnętrza oficjalnego dyskursu, silnie dydaktyczna i propagująca wyłącznie heroiczny aktywny opór wobec oprawcy (Kerschner, 2007). Dziś wiadomo, że jednym z najaktywniejszych twórców stalagowej literatury był komercyjny pisarz Miron Uriel (którego teksty sygnowane były nazwiskiem Kim Rokman). Z tej perspektywy znaczące przesunięcie względem zagładowych historii, które zaistniało w ramach modelowej fabuły stalagu, nie było jawnym sprzeciwem wobec zideologizowanej wersji wydarzeń Shoah, ale stanowiło wariację na ich temat, świadectwo wymknięcia się krzewionych wśród członków tego pokolenia wzorców spod kontroli zinstytucjonalizowanej opowieści.

Bohaterami stalagów początkowo nie byli Żydzi, tylko więźni w obozach – choć ostatecznie zwycięscy – alianci. Takie działanie prawdopodobnie mogło potęgować u odbiorcy przekonanie o sile i dominującej pozycji bohatera, z którym się utożsamiał. Brytyjski lub amerykański żołnierz kumulował w sobie wszystkie cechy pożądane przez uciekających od wizerunku słabego i biernego Żyda, a jego aktywność i siła przybierały skrajną formę nacechowanej seksualnie dominacji. Zdaje się, że dopiero ukonstytuowanie tego obrazu pozwoliło przedostać się bliżej faktycznej intencji, z którą – przynajmniej częściowo – pisano, ale również czytano stalagi. Z tej perspektywy pornograficzne opowieści nie aspirowały do kategorii reprezentacji Zagłady, były wyłącznie mimowolną reakcją na wersję historii z jednej strony dyktowaną przez ideologię, z drugiej – naznaczoną wyparciem. Szczególnie znaczącym świadectwem dokonywanej powszechnie projekcji pamięci o Zagładzie na treść literatury stalagowej są liczne przykłady mylnego charakteryzowania fabuły stalagów jako opisu niemieckich tortur na Żydach (por. Bartov, 2000: 193).

Masowa popularność stalagowej literatury wywołała falę protestów przeciw powieściom, jednak wszystkie rządowe próby kontrolowania i zakazywania ich dystrybucji kończyły się zwykle częściowym jedynie powodzeniem. Walczono z poszczególnymi powieściami, zawierającymi szczególnie makabryczne opisy (jak na przykład *Byłam osobistą suką pułkownika Schulza* [Libsker: 2004]), jednak zjawisko trwało nieprzerwanie do roku 1964, kiedy powoli wycofano je z rynku wydawniczego (Kerschner, 2007).

² Nazwy te częściowo inspirowane były również identycznym tytułem amerykańskiego filmu wojennego z 1953 r. Tytuły późniejszych stalagów wyraźniej wskazywały natomiast na ich treść: *Ucieczka ze stalagu grozy* (1963), *Byłam osobistą suką pułkownika Schulza* (1963), *Stalag wampirzyc* (1963), *Stalag córek szatana* (1963).

Stalagi zniknęły podobnie, jak się pojawiły – na pozór niepostrzeżenie. Zarazem jednak symbolicznie potwierdziły stopniowe kształtowanie się w Izraelu nowego sposobu opowiadania o Zagładzie. Po tocącym się w latach 1961–1962 – czasie szczytowej popularności stalagów – procesie Adolfa Eichmanna, który umożliwił zeznającym w charakterze świadków ocalałym po raz pierwszy publicznie złożyć świadectwo zagładowych przeżyć, coraz więcej indywidualnych świadectw doświadczenia Shoah zaczęło przedostawać się również w przeważnie dotąd niedostępne rejony publicznego dyskursu. I choć mogłoby się zdawać, że przekształcona już narracja nieodwracalnie porzuciła stalagowe wątki, w istocie powracały one do izraelskiej kultury – również popularnej – wielokrotnie, na zasadzie zarówno czynionych wprost odwołań, jak i dyskretnych powidoków³.

Tymczasem impuls do odrotu od syjonistycznej wersji historii, jakim był proces Eichmanna, znalazł swoje przedłużenie w mających nastąpić niedługo później, w 1967 roku, wydarzeniach wojny sześciodniowej, a sześć lat później – wojny Jom Kippur. Wydarzenia te w bodaj największym stopniu przyczyniły się do ostatecznego upadku mitu sabry i homogenicznego społeczeństwa nowych Żydów, tym samym pozbawiając izraelskie społeczeństwo czynnika integrującego. Wszystkie te okoliczności wpłynęły na umocnienie pozycji dyskursu o Zagładzie – zarówno na płaszczyźnie edukacji, jak i w debacie publicznej. Wtedy również uformowały się stałe wzorce dla kolejnego etapu w rozwoju izraelskiej pamięci o Zagładzie, przez Hannę Jablonkę nazywanego „etapem świadomości” (Yablonka, 2009: 107). W istocie był to okres, w którym Zagłada wróciła do dyskursu ze strefy bezczasu i oderwania od lokalnego kontekstu, gdzie sytuował ją syjonistyczny etos. Stała się elementem fundującym żydowską-izraelską tożsamość. Do Polski wyruszyły pierwsze wycieczki-pielgrzymki⁴, a długi czas tłumioną traumę wydobyto na światło dzienne. Można powiedzieć, że pamięć o Zagładzie rozszerzyła swoją obecność w izraelskim życiu publicznym z Dnia Pamięci na dzień powszedni.

Paradoksalną konsekwencją tej zmiany było, jak zauważa Liat Sztejr-Liwni, dalsze zaprzęganie Shoah w służbę uprawomocnionej narracji, tyle że na nieporównywalnie większą skalę niż w poprzednim okresie. Od lat 70. metaforyka Shoah umocniła swoją pozycję na polu izraelskiej retoryki odnoszącej się do izraelsko-palestyńskiego konfliktu, ale też była wyraźnie szerzej stosowana, pomagając zintensyfikować powszechne poczucie nieustannego zagrożenia i uzasadnić izraelskie działania militarne (Sztejr-Liwni, 2014: 80–81, Zertal, 2010: 284). Jednocześnie do głosu doszło wówczas tak zwane drugie pokolenie po Zagładzie – grupa, która, podkreślając odrębność własnej perspektywy, jeszcze silniej skupiła uwagę dyskursu na kwestiach upamiętniania. Liat Sztejr-Liwni pisze: „Moja pamięć o Zagładzie została ukształtowana w latach, gdy istniała tylko jedno uprawomocniona droga pamiętania o Shoah – ta pogrążona w żałobie i patosie” (Sztejr-Liwni, 2014: 9).

To zintensyfikowane zainteresowanie Zagładą, zauważalne w izraelskim dyskursie, w oczywisty sposób sprawiło, że kultura popularna z jednej strony upomniała się o nią, a z drugiej – udostępniła twórcom chcącym krytycznie traktować to zjawisko środki oddziałujące znacznie szerzej niż muzealne

3 Przykład rozległości wpływu stalagów na powstające później teksty kultury może stanowić z jednej strony odcinek kultowego komiksu o Golemie „Golem kontra stalag” (1964), z drugiej, zatytułowane „Stalag” (2007) opowiadanie Iftacha Aszkenaziego, przenoszące rzeczywistość tego osobliwego obozu jenieckiego na obszar izraelsko-palestyńskiego konfliktu.

4 Wskutek zawieszenia po wojnie sześciodniowej relacji dyplomatycznych z Polską wycieczki ustały, a wznowiono je w latach 80.

wystawy⁵. Pierwsza krytyczna reakcja masowej sztuki, jej satyryczna odpowiedź na patos nieodłącznie dotąd towarzyszący każdemu dziełu jakkolwiek nawiązującemu do Zagłady, nadeszła w latach 90., kiedy działalność zaczął cytowany we wstępie telewizyjny kabaret Ha-Chamiszija ha-Kamerit. Ten proces spotęgowany został zresztą przez wybór formy. Uczynienie pamięci o Zagładzie punktem programu telewizyjnego nie tylko stanowi naturalną konsekwencję opisanych zmian, lecz także w symboliczny sposób je konstytuuje.

O ile Katarzyna Bojarska, analizując specyfikę telewizji na tle innych mediów, wskazuje przede wszystkim na jej masowy charakter (Bojarska, 2006: 385), o tyle Ejał Zandberg zauważa, że owa masowość pozwala uznać ją za „społeczny sejsmograf wychwytyjący zmiany i tendencje zachodzące w ramach zbiorowej pamięci” (Zandberg, 2008: 87). Zwraca on uwagę również na inną jego właściwość. „Telewizyjny przekaz, który w istocie stanowi nieskończony, niekiedy tylko przerywany reklamami ciąg następujących po sobie elementów” (Zandberg, 2008: 93–94), włączając w ich poczet pamięć o Zagładzie, nadaje jej status kolejnego punktu w paśmie. Sprawia więc, że zaczyna ona funkcjonować na równych prawach wobec innych programów. Staje się integralnym elementem tego odbijającego kształt społecznych procesów repertuaru.

Jednocześnie członkowie Ha-Chamiszija ha-Kamerit zdawali się świadomi znaczenia decyzji o wpisaniu pamięci o Zagładzie w ten kulturowy ciąg. Z jednej strony, wśród krytykowanych przez nich aspektów pamięci zbiorowej o Shoah, obok jej upolitycznienia (skecz *Olimpiada*, w którym przed odbywającymi się w Niemczech zawodami w biegu przez płotki izraelscy wysłannicy proszą sędziego, aby w imię wyrównania historycznych rachunków pozwolił ich zawodnikowi, startującemu z numerem 6 – co stanowi oczywiste nawiązanie do 6 milionów zamordowanych w Shoah – przesunąć się o kilka metrów do przodu), pojawia się kwestia zagładowego kiczu. W odcinku *Schindler* jeden z aktorów wciela się w postać reżysera dokumentalnego filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna. Odwzorowując rzeczywistą formułę kanonicznego dzieła, przechadza się on po polu z rosyjskim chłopem i słucha jego opowieści. Ten chaotycznie opowiada mu o spotkaniu z Oskarem Schindlerem, akcji ratowania, kryjówkach i strzałach, a reżyser słucha go z uwagą i zadaje pytania. Dopiero, gdy chłop wspomina, że „mało mu zapłacili”, na jaw wychodzi, że Schindlera pomylił ze Stevenem Spielbergiem, który niedawno kręcił w wiosce swój film. Oprócz oczywistej satyry na zagładowe melodramaty, które, wprzęgnięte w mechanizmy działania masowego przemysłu filmowego bez etycznego namysłu, najczęściej koncentrują się na powielaniu łatwych w odbiorze klisz, powyższa scenka wydobywa także – a być może, zwłaszcza – inny problem izraelskiej pamięci o Zagładzie: nagromadzenie wiążących się z nią treści i forma, w jakiej są podawane, nieuchronnie muszą prowadzić do bezrefleksyjnego odbioru.

Tego rodzaju tematyzowanie wszechobecności Zagłady w izraelskim dyskursie, z jednej strony nieuchronnie prowadzącej do jej trywializacji, z drugiej strony mogącej prowokować serię niepokojących przesunięć, szczególnie ostro skrytykowane zostało w skeczu Erec Nehederet (Cudowny Kraj) – programie, który można włączyć w poczet kontynuatorów zapoczątkowanej przez Ha-Chamiszija ha-Kamerit misji burzenia narodowych mitów za pomocą telewizyjnej satyry⁶. Skecz *Machane* (Obóz, 2011) początkowo sprawia wrażenie

5 Od lat 90. dwiema głównymi ścieżkami krytyki izraelskiej pamięci o Zagładzie były bowiem właśnie kultura popularna i sztuki wizualne.

6 Wśród innych tego rodzaju programów z pewnością wymienić należy najnowszy serial: *Ha-Jehudim ba'im* (Nadchodzą Żydzi, 2015), w którym satyrze podlegają wszystkie – od

uniwersalnej satyry, która wykorzystuje konwencję reality show i jest zarazem ponurą diagnozą społecznego łaknienia sławy za wszelką cenę, pragnienia rozrywki zwalniającej z podejmowania refleksji.

Reżyser reality show wyszukuje na ulicach Tel Awiwu potencjalnych uczestników i zaprasza ich na casting. W trakcie przeprowadzanych rozmów zadaje pytania o indywidualne granice kandydatów oraz ich szczególnie predyspozycje do udziału w programie. Potencjalni uczestnicy zachwalają swoje talenty, urodę, poczucie humoru, szczególnie zaś – zdolności adaptacyjne i gotowość spełnienia wszystkich żądań producentów. Te ostatnie okazują się istotne zwłaszcza wówczas, gdy reżyser zdradza uczestnikom szczegóły formatu – reality show ma odbywać się w zrekonstruowanym obozie koncentracyjnym, którego model reżyser pokazuje każdemu rozmówcy, a biorących udział w zabawie planuje się podzielić na dwie grupy: niewolniczo pracujących Żydów i pilnujących ich Niemców.

Pomysł ten przywodzi na myśl opisaną przez Ernsta van Alphen koncepcję „zabawy w Holokaust” (Alphen, 2004: 292). W tekście o takim właśnie tytule uczony, analizując trzy prace z zakresu sztuk wizualnych, szuka odpowiedzi na następujące pytania: „Dlaczego zabawka jako narzędzie pamięci pojawia się właśnie teraz? Co to oznacza i w jaki sposób możemy ocenić ten fenomen w kontekście pamięci?” (Alphen, 2004: 294–295) Dalszy przebieg odtworzonej w *Machane* rekrutacji uczestników osobliwego reality show sugeruje, że w formułowaniu odpowiedzi na nie popkultura posuwa się o krok dalej niż sztuki wizualne. Wróćmy zatem do dalszego rozwoju fabuły skeczu.

Szokująca, jak mogłoby się zdawać, wiadomość o dokładnej formule planowanego programu nie robi na kandydatach najmniejszego wrażenia, nie wywołuje myśli o wycofaniu się z programu, a nawet sprzeciwu. Większość ochoczo deklaruje dalszą chęć udziału w projekcie, zaznaczając, że woleliby jednak znaleźć się w grupie „Niemców”. Jedni jako argument podają wybitne zdolności przywódcze, inni – chęć życia w luksusowej części obozu przeznaczanej dla personelu, a nie w więzińskich barakach. Tylko jeden, prawdopodobnie najstarszy spośród uczestników zapewnia, że chce znaleźć się w grupie „Żydów”, niezależnie od okoliczności.

Jak zauważa van Alphen, identyfikacja z oprawcą jest elementem najcieleńszymi charakteryzującym specyfikę „holokaustowych zabawek” (Alphen, 2004: 304–305). O ile jednak w sztukach wizualnych zostaje ona zasugerowana, czy wręcz tkwi wyłącznie w sferze potencjalności, o tyle skecz Eric Nehederet ją urzeczywistnia i dodatkowo, poprzez wypowiedziane otwarcie deklaracje uczestników, werbalizuje. Pozwala na to, zakładająca przecież dalece większą dosłowność, konwencja telewizyjnej satyry. Podczas gdy książeczka do kolorowania z fotografiami nazistów czy pudełko z klockami składającymi się w obóz koncentracyjny są jedynie zaproszeniem do ryzykownej zabawy⁷, to w *Machane* zaobserwować można już jej rozegranie w praktyce i właśnie ten podawany, gotowy efekt zdaje się wybrzmiewać w skeczu najeńszczyźniej.

To rozróżnienie, przeciwstawiające narrację *Machane* opartym na działaniu pracom *toy art*, przenosi ciężar tematyczny z zabawy w Żagładę na ostatecznie przybierany przez nią kształt i końcowe efekty. Wydaje się, że

czasu Abrahama – fundamenty żydowskiej-izraelskiej tożsamości, a zatem również sama Żagłada, jak i sposoby podtrzymywania pamięci o niej.

7 Mowa o pracach Rama Kacira „Twoja książeczka do kolorowania” (1996) i Zbigniewa Libery „Lego. Obóz koncentracyjny” (1996), które Ernst van Alphen analizuje w swoim tekście.

przyczyniło się to do fali protestów przeciwko twórcom odcinka⁸. *Machane* skłania do postawienia trudnego pytania: co powoduje, że pokoleniu wyrosłemu w Izraelu, w większości już wśród absolutyzującej Shoah, dydaktycznej narracji, w przeciwieństwie do syjonistycznego etosu sytuującej Żydów w pozycji jednoznacznych ofiar, tak łatwo przychodzi utożsamienie się z oprawcą?

Na to pytanie możliwe są co najmniej dwie odpowiedzi. Pierwsza wiązałaby się z niewątpliwie obecną w skeczu, uniwersalną krytyką telewizyjnego przemysłu reality show, który bezrefleksyjnie produkuje absurdalne formaty, nie zachęcając do refleksji również poddających się jego mechanizmom. Druga wskazywałaby na eksponowaną także przez van Alpheną tezę o porażce edukacji o Zagładzie, prowadzonej w myśl Hegłowskiego przekonania o „wiedzy absolutnej”. Nawet przy założeniu, że edukacja o Zagładzie jest konsekwentnie realizowana w innych krajach, szczególnie w Europie Zachodniej, i ma służyć pełnemu przyswojeniu wiedzy o Shoah (co z oczywistych względów jest zamysłem utopijnym), to jednak izraelska edukacja przedstawia to zjawisko w formie wielokrotnie zintensyfikowanej. Izraelczyk swoje studia nad Zagładą rozpoczyna na etapie przedszkola, natomiast wszechobecność tego tematu w izraelskiej kulturze sprawia, że – bez większej przesady – nie kończą się one nigdy. Jak pisze Hanna Jablonka:

Bieg życia przeciętnego izraelskiego nastolatka zawiera kilka kształtujących osobowość doświadczeń, przewidzianych przez system edukacyjny. Ostatnie z tych wydarzeń ma miejsce w 11 klasie, gdy uczeń wyrusza w podróż, zwaną pielgrzymką, do Polski śladami Holocaustu (sic!), co nosi tytuł „Szukam swojego brata (...)”. (Yablonka, 2009: 109)

Wspomniane tu wycieczki trwale wpisały się w cykl dojrzewania większości izraelskich-żydowskich nastolatków, którzy na krótko przed obowiązkową służbą wojskową, odwiedzają – położone głównie w Polsce – miejsca pamięci. Naturalną konsekwencją tego faktu było pojawienie się w popularnej literaturze dla młodzieży – tuż obok nastoletniego buntu i pierwszych fascynacji erotycznych – motywu szkolnej „pielgrzymki” do Polski. Nastoletni bohater powieści *Ha-Tkufa ha-kchula (Okres błękitny, 2003)* Jinona Nira na wycieczce do Polski przeżywa swoją pierwszą miłość, zaś jego koleżanki z klasy przez cały wyjazd czekają wyłącznie na czas wolny w centrum handlowym. Znacznie bardziej melodramatyczna powieść *Lechacot et ha-okijanus (Przemierzyć ocean, 2014)* Zehawit Tal-On jest z kolei historią nastolatki, która na wycieczce w Polsce – mającej dla niej wymiar silnie metafizyczny – zakochuje się w spotkanym w Warszawie chłopaku, który okazuje się Niemcem – potomkiem nazistów. To zdarzenie jest początkiem opowieści o wewnętrznym rozdarciu bohaterki między młodzieńczą miłością a poczuciem jej uwarunkowanej przez historię niestosowności. Przywołanie pamięci o Shoah, w istocie oznaczające powołanie się na dystrybuowane podczas wojny role ofiar, oprawców i obserwujących, służy wyłącznie do rozpięcia melodramatycznej materii na znajomej młodemu izraelskiemu odbiorcy konstrukcji, kontekst Zagłady okazuje się zaś do bólu czytelny kodem.

8 Por. *Ma'arcbon machane rikuz be-Erec Nebederet. Gal szel tlunot be-reszut ha-sznija* [on-line] http://www.mouse.co.il/cm.television_articles_item,1125,209,59813,.aspx [dostęp: 29.09.2015].

Utowarowiona pamięć o Zagładzie okazuje się nie tylko prostym do zidentyfikowania tłem współczesnych izraelskich opowieści, lecz także łatwym obiektem – często bezkompromisowej – krytyki w kulturze masowej. Jeden z pierwszych głosów w tej sprawie pochodził ponownie od Ha-chamiszija ha-Kamerit. W ich skeczach *Sochnaj mesilot* (Agencji biura podróży) pracownica biura podróży oferuje rozmaite pakiety wycieczkowe do Polski: pakiet podstawowy – „pięć obozów koncentracyjnych w dziesięć dni, czterogwiazdkowy warszawski hotel i wolny dzień na zakupy w Warszawie”; „classic: zawiera siedem obozów w dwa tygodnie, czterogwiazdkowy hotel, wizytę w getcie warszawskim i wolne popołudnie na zakupy” oraz „weekend w Polsce – siedem obozów koncentracyjnych w trzy dni”. Na uwagę wstrząśniętego klienta, że plan odwiedzenia siedmiu obozów w ciągu trzech dni „brzmi strasznie”, beznamiętnie stwierdza: „No cóż, straszne było również to, co się tam wydarzyło”.

Szczególnie interesującym i twórczym przykładem popkulturowej odpowiedzi na zajmowane przez Zagładę w Izraelu miejsce podstawowego czynnika mającego formować zbiorową tożsamość jest dwujęzyczna antologia *Kompot. Polsko-izraelski album komiksowy* (2010), do której zaproszono twórców obu narodowości, aby odnieśli się do najbardziej istotnych kwestii w relacjach Polaków i izraelskich Żydów. Choć temat izraelskiego upamiętniania Shoah nie wpisuje się w to założenie w sposób bezpośredni, częstotliwość – i krytyczny kontekst – jego pojawiania się w pracach izraelskich artystów jednoznacznie wskazuje na wpływ, jaki wywiera on na izraelskie postrzeganie Polski.

Sama przynależność komiksu do nurtu kultury popularnej nie jest obecnie sprawą oczywistą⁹. O szczególnej randze komiksu jako reprezentacji Zagłady i medium pamięci o niej pisał między innymi Piotr Forecki: „Od czasu publikacji dwóch tomów powieści graficznej *Maus* Arta Spiegelmana – pierwszego w roku 1986, a drugiego w roku 1991 – komiks o Holokauście stał się osobną kategorią opowieści graficznych odnoszących się do historii” (Forecki, 2015: 275). Jego status na tle innych gatunków pozostaje mimo to niejednoznaczny, znajduje się na przecięciu sztuki masowej i tej uznawanej za wysoką. Jak pisze Katarzyna Bojarska: „[...] komiks jako gatunek artystyczny wciąż uznawany jest za parodię «poważnej» literatury, rodzaj groteskowego przetworzenia obowiązujących konwencji opowiadania [...]” (Bojarska, 2006: 385). Część autorów włączonych do antologii czerpie zresztą z popkulturowych zasobów na wiele sposobów, używając ich nie tylko jako środków wyrazu twórczego, lecz także jako narzędzi otwartego sprzeciwu wobec oficjalnej polityki pamięci i utrwalanych przez nią stereotypów. Komiksowa walka ze stereotypami przy zatrudnianiu popkulturowych klisz staje się istotnym celem zwłaszcza dla Zewa Engelmajera, autora prac *Shoshke w Polsce*, *Kuriza w Auschwitzu* oraz zbioru komiksowych kolaży. Każdy z komiksów również na poziomie formalnym można uznać za eksperyment, podobny do tego, który autor próbuje przeprowadzić na polu utartych (tak u Polaków, jak u izraelskich Żydów) ścieżek wzajemnego postrzegania.

Pierwsza z prac jest minimalistycznym formalnie zapisem pobytu autora w Polsce, intencjonalnie przeciwstawionego założeniom większości izraelskich podróży do Polski. Jego bohaterka – Shoshke – we wstępie z przekonaniem (a zarazem demaskując ukryty w nich absurd) powiela funkcjonujące po obu stronach polsko-żydowskie stereotypy („Polacy myślą, że my, Żydzi, cały czas liczymy pieniądze” czy „Przygotowałem dwie szklanki świeżo wyciśniętej krwi chrześcijańskich niemowląt” [Engelmayer, 2008: 26]), w trakcie podróży

9 Zob. Umberto Eco, za: Szyłak, 2000: 7.

obszar jej zainteresowania gwałtownie przenosi się i zaczyna obejmować, nieznaną dotąd, polską codzienność. Dziewczyna odkrywa nowe płaszczyzny polsko-izraelskiej integracji: „zdarza się, że żydowski chłopiec czasem zakocha się w polskiej dziewczynie, zwłaszcza, jeśli jej imię to Doda Elektroda” (Engelmayer, 2008: 26).

Tym samym tropem Engelmayer podąża w komiksie *Kuriza w Auschwitzu*, znów bohaterem czyniąc postać nieoczywistą – gumową kurę, która wyrusza do byłego obozu Auschwitz, gdzie w muzealnej kantine wdaje się w romans z polskim pluszowym psem. Komiks ma stanowić fotograficzną dokumentację tych wydarzeń. Ta już na samym początku absurdalna sytuacja uprawnia – a zarazem prowokuje – tezy stawiane bardziej wprost i pozwała na większą ich radykalność. Tytułowa Kuriza zdaje się formułować przyswiecające autorowi motto, rodzaj sprzeciwu wobec zinstytucjonalizowanego pamiętania i postrzegania tak zwanych miejsc naznaczonych wyłącznie w kontekście ciężącego na nich historycznego piętna. Stosowana przez bohaterkę komiksu ironia zdaje się sygnalizować pilną potrzebę dokonania zmian i ucieczki od utartych schematów myślowych. Kuriza stwierdza:

Trawa w Polsce jest bardziej zielona i to nie ze względu na czerwoną historię¹⁰. Jesienne liście w Polsce nie są pomarszczonymi wspomnieniami. Są po prostu jesiennymi liśćmi. Deszcz w Polsce to nie łzy uciśnionych. To po prostu H₂O. A gazy, które puszczam, to nie echo innych gazów, tylko zwykłe pierdnięcie. (Engelmayer, 2008: 81)

Próba zdekonstruowania za sprawą tej deklaracji stereotypowych ścieżek myślenia staje się jeszcze bardziej zauważalna, jeśli skonfrontuje się ją ze znacznie częstszym kontekstem, w który wpisują polski krajobraz odwiedzający miejsca pamięci młodzi Izraelczycy. Jedna z izraelskich uczennic kończy napisany przez siebie pod wpływem takiej wizyty wiersz słowami: „[...] Jego [ss-mana] zimne serce nie znało łaski / Matkę zgładził uderzeniem / A ją posłał w złowrogą machinę / A my, teraz, nie wiedząc, kroczymy po tobie / I po zbrukanej polskiej ziemi” (Dawid, 2003: 11).

Do popkultury jako przeciwwagi dla pełnej dotąd patosu polsko-żydowskiej opowieści odwołuje się również Racheli Rottner w komiksie *Beyond Words*¹¹, którego bohaterka, zagubiona w gąszczu anonimowych, warszawskich twarzy, postanawia znaleźć istotę polskości pod postacią... Borysa Szycy, a konfrontacja ta przynosi obydwojgu katharsis.

Analizując poetykę komiksu, Jerzy Szyłak pisze:

[...] obraz nie komunikuje znaczenia. Jest mu ono „przypisywane” przez interpretację, jakiej dokonuje odbiorca. Aby interpretacja obrazu była zgodna z tym, co pragnął zakomunikować jego twórca, widok powinien ściśle pokrywać się z wiedzą o tym, co jest pokazywane. (Szyłak, 2000: 12)

¹⁰ Sformułowanie to przywołuje skojarzenie z pojawiającym się niekiedy w izraelskich narracjach o Polsce przekonaniem, że bujna polska roślinność wiąże się z pozostałą po wymordowanych Żydach pustką, a zielen przykrywa miejsca ich nieistniejących grobów, por. np. Aharon Appelfeld, *Polin eret jeruka* (Polska zielony kraj) Tel Awiw 2005.

¹¹ Na prośbę autorki komiksu pojawia się w tomie wyłącznie w angielskiej wersji językowej.

W tym sensie spotęgowana w warstwie wizualnej nieoczywistość dodatkowo podkreśla nadrzędny cel uwolnienia się spod stałej, obowiązującej – i nadzwyczaj silnej – narracji, zmuszając odbiorcę do znalezienia nowych ścieżek myślenia o izraelskiej pamięci i jej wpływie na dzisiejszy stosunek do Polski.

Pełna nieoczywistych zależności relacja Zagłady i popkultury była już niejednokrotnie poddawana refleksji. W dyskusjach tych wiele razy zwracano uwagę na etyczny wymiar kulturowych reprezentacji Zagłady, często podając w wątpliwość wyrażalność doświadczenia Shoah. W miarę upływu czasu coraz wyraźniejszy stawał się jednak z jednej strony krytyczny potencjał tego połączenia, z drugiej – jego nieuniknioność. Choć historia izraelskiego przenikania pamięci o Zagładzie do kultury masowej poniekąd wpisuje się w ten proces, istnieje wiele powodów, aby sądzić, że jest zarazem zjawiskiem odrębnym. Poza postawionymi już pytaniami o etykę reprezentacji, kryterium stosowności i (nie)wyrażalność, Shoah prowokuje – a niekiedy zmusza – do postawienia kolejnych: o naturę zbiorowej pamięci, jej polityczność, w szczególności zaś o formę, którą przybrała ona w izraelskim społeczeństwie. Wskazuje na właściwą kulturze popularnej dwoistość: z jednej strony, dokonując transformacji każdego skrawka rzeczywistości w towar, czyni pamięć o Zagładzie uniwersalnym tłem dla tego procesu, z drugiej – w stopniu dalece większym niż jakakolwiek inna – sytuuje się w radykalnej opozycji do oficjalnego dyskursu. W otoczeniu, w którym pamięć o Zagładzie podlega nieustannej instrumentalizacji, a jednocześnie w znaczącym stopniu kształtuje model postrzegania rzeczywistości, popkultura mimowolnie zarazem dokumentuje ten proces, jak i na bieżąco (i wprost) na niego reaguje.

WIDEOGRAFIA

Erec Nehederet (2011). *Machane*.

Ha-Chamiszija ha-Kamerit (1993–1997). *Getto; Olimpiada; Schindler; Sochnej Mesilot*.

Libsker A. (2004). *Stalag. Holocaust i pornografia w Izraelu*.

BIBLIOGRAFIA

Adams R. (1963). *Stalag banot ha-satan*. Tel Awiw.

Alphen E. van (2014). Zabawa w Holocaust [w:] Jarniewicz J. i Szuster M. (oprac.) *Reprezentacje Holocaustu*. Kraków-Warszawa.

Baden M. (1961). *Stalag 13*. Tel Awiw.

Bartov O. (2000). *Mirrors of Destruction. War, Genocide and Modern Identity*. New York.

Bojarska K. (2006). Komiksem w historię. „Zagłada Żydów. Studia i materiały”, 2, (385–391).

Dawid M. (2003). Preda [w:] *Masa Polin. Raszmej Masa'ot be-Polin* – „*Newe Sara Hercog*”. Bnej Brak.

Engelmayer Z. (2008). Kuriza w Auschwitzu [w:] *Kompot. Polsko-izraelski album komiksowy*. Warszawa.

Engelmayer Z. (2008). Shoshke w Polsce [w:] *Kompot. Polsko-izraelski album komiksowy*. Warszawa.

Feldman Y. (1992). Whose Story Is It, Anyway? Ideology and Psychology in the Representation of the Shoah in Israeli Literature [w:] Š. Friendländer (ed.), *Probing The Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*. Cambridge.

- Forecki P. (2015). Zagłada i krajobraz po Zagładzie w komiksowych kadrach. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 25, (275–308).
- Hogan J. (1962). *Stalag 7*. Tel Awiw.
- Kudela-Świątek W. (2014). Wspólnota pamięci [w:] Saryusz-Wolska M, Tra-
ba R. (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa.
- Lentin R. (2000). *Israel and the Daughters of Shoah. Reoccupying the Territo-
ries of Silence*. New York.
- Nir J. (2003). *Ha-Tkufa ha-kchula*. Tel Awiw.
- Rottner R. (2008). Beyond Words [w:] *Kompot. Polsko-izraelski album komik-
sowy*. Warszawa.
- Segev T. (2012). *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*. Warszawa.
- Sztejn-Liwni L. (2014). *Har ha-zikaron jizkor bi-mkomi. Ha-zikaron ha-chadasz
szel ha-Szo'a be-tarbut ha-popularit be-Isra'el*, Tel Awiw.
- Szyłak J. (2000). *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk.
- Tal-On Z. (2014). *Lebacot et ha-okijanus* Tel Awiw.
- Uriel M. (1963). *Stalag ha-ze'erwot*. Tel Awiw.
- Yablonska H. (2009). Izraelczycy i Szoah: pamięć tożsamość i dyskurs [w:]
Kossewska E. (red.), *Brzemie pamięci. Współczesne stosunki polsko-izraelskie*.
Warszawa.
- Zandberg E. (2008). Dachau? Ze kan, m-e'ewer la-pina. Tarbut popularit, hu-
mor we-zikaron ha-Szo'a. „Misgerot Media: Ktaw et isra'eli le-tikszoret”,
2, (86–106).
- Zertal I. (2010). *Naród i śmierć. zagłada w dyskursie i polityce Izraela*. Kraków.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Kershner I. (2007). Israel's Unexpected Spinoff From a Holocaust Trial,
<http://www.nytimes.com/2007/09/06/world/middleeast/06stalags.html> [29.09.2015].
- Ma'archon machane rikuz be-Erec Nebederet. Gal szel tlunot be-reszut ha-sznija*
(2011), [http://www.mouse.co.il/cm.television_articles_item,1125,209,59813,.
aspx](http://www.mouse.co.il/cm.television_articles_item,1125,209,59813,.aspx) [29.09.2015].