

Przemysław Czapliński

Zagłada i profanacje

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (118), 199-213

2009

Artykuł został 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.

Stanowiska

Przemysław CZAPLIŃSKI

Zagłada i profanacje

Czy niedoszła ofiara Holocaustu może okazać się człowiekiem złym? Podłym? Czy może być rasistą? Źle wychowywać swoje dzieci? Znęcać się nad nimi psychicznie? Okłamywać swoich bliskich? Czy potomkowie niedoszłych ofiar Zagłady mogą posuwać się do zbrodni wojennych? Życie podpowiada, że tak. Ofiarami Zagłady zostawali ludzie nie ze względu na przymioty moralne, lecz ze względu na przynależność rasową. A skoro Żydów nie wybierano według kryteriów szlachetności, więc na inicjalne pytania trzeba odpowiedzieć twierdząco: niedoszła ofiara Zagłady może okazać się człowiekiem moralnie złym.

Ale czy przedstawienie człowieka, który kiedyś uniknął Zagłady, a wiele lat później sam wyrządza krzywdę, ma jakikolwiek związek z Zagładą? A ta Zagłada – czy ma jakiś związek z nami?

Wirus Auschwitz

W roku 1995 izraelsko-holenderski artysta Ram Katzir otrzymał propozycję urzędzenia wystawy w Utrechcie. Kiedy pojawił się na miejscu, stwierdził, że budynek przyszłej ekspozycji mieści się przy tej samej ulicy, przy której w latach 1942-1945 znajdowała się siedziba holenderskiej partii nazistowskiej. Ku zdziwieniu Katzira ani budynku, ani ulica nie nosiły żadnych znaków przeszłości. Z tego zdumienia zrodził się szczególnie pomysł „wędrującej instalacji” znanej odtąd jako *Your coloring book*.

Artysta odwiedził z nią w latach 1996-1998 jeszcze sześć miast: Jerozolimę, Enschede, Wilno, Kraków, Berlin i Amsterdam. W każdym z miast powtarzał podobny scenariusz, choć dostosowywał go do lokalnych warunków. Zapraszał uczestników, by pokolorowali lub uzupełnili rysunki w specjalnie przygotowanych książ-

żeczku. Plansze te różniły się znacznie: jeden artysta wypełnił konturami wielu postaci, inne pozostawił niemal puste, umożliwiając w ten sposób samodzielne zakomponowanie całej strony. Na jednej z kart „pełnych” widzimy kilkusobową rodzinę: babcia, rodzice i trójka dzieci siedzą przy stole w pastoralnej scenerii – ojciec rozmawia z babcią, chłopiec bawi się drewnianym konikiem, dziewczynka rysuje, a matka niańczy najmłodsze dziecko. Rysunek ten prowokował skrajnie odmienne realizacje. Uczestnik instalacji w Utrechcie pokolorował wszystkie twarze i ręce na brązowo, chcąc w ten sposób dowieść, że wszyscy ludzie – bez względu na kolor skóry – są tacy sami. Z kolei uczestnik instalacji berlińskiej pozostawił rysunek bez ingerencji kolorystycznych, decydując się dodać wszystkim postaciom hitlerowski wąsik. Groteskowy wizerunek, na którym nawet dzieci i kobiety upodabniają się do führera, sugeruje coś dokładnie przeciwnego niż idea poprzednia: tam mieliśmy do czynienia z dziecinnym antyrasizmem, tu ktoś sugeruje, że w sercu mieszczańskiego życia rodzinnego czai się faszyzm, który powodował, iż czułość dla „swoich” mogła iść w parze z najgorszym okrucieństwem wobec „obcych”.

Na innym rysunku widzimy kontur postaci ucięty nieco powyżej pasa; sylwetka – tego jesteśmy prawie pewni – należy do mężczyzny, wskazują na to oficerskie buty, raczej wojskowe spodnie, marynarka i mankiet koszuli; mężczyzna w czułym geście wyciąga rękę do sarenki. I znowu – wykończenia były bardzo różne. W Jerozolimie uczestnik domalował nogom monstrualny tułów, przekształcając mężczyznę w Minotaura, który pochyła się nad sarenką, jakby poprzez ten gest usiłował odzyskać swoją ludzką tożsamość; w Krakowie ktoś – nie bacząc na oficerskie buty – pomalował spodnie w niebieskie pasy, uzyskując w ten sposób sentymentalny obraz obozowego więźnia dzielącego się czymś (uczuciami? pożywieniem?) ze zwierzątkiem; w Berlinie uczestnik pomalował ludzką sylwetkę na ciemnobrązowo, zaś na ciele sarenki umieścił słowo „Deutschland”, chcąc w ten sposób zobrazować naiwność (niewinność?) Niemców, którzy jedli Hitlerowi z ręki.

Istota konceptu Katzira polegała na tym, by działania, do których zaprosił uczestników, zostały utrzymane „na granicy między dziecięcą niewinnością i rozyślną manipulacją. Widz ma wejść w nieuprzedzoną percepcję dziecięcą, ale nie pozwala mu na to dorosła wiedza”¹. „Dziecko” chce kolorami przekonać świat do braterstwa, dorosły wie, że z braterstwa wykluczono miliony. Artysta z pełną premedytacją rozsiewał zatem znaki, które nie pozwalały trwać po stronie niewinności, lecz resztę wykonywała wyobraźnia uczestnika. Nikt przecież nie kazał widzom malować obozów, choć trudno było oprzeć się takiemu skojarzeniu: instalacja berlińska odbywała się na przykład w sali upodobnionej do barakowego wnętrza, z prostym długim stołem i surowymi metalowymi lampami oraz kredkami wstawionymi do kubków. Wyglądało to tak, jakby uczestnicy mieli za chwilę usiąść do głodowego posiłku.

Na planszach do kolorowania znajdowały się strony przedrukowane z autentycznych antysemitycznych książeczek dla dzieci publikowanych w Niemczech w la-

¹ Zob. oficjalna strona internetowa Studio Ram Katzir: www.ramkatzir.com

tach 30., konturowe wersje zdjęć z Auschwitz, reprodukcje stron z przedwojennych elementarzy... Różny stopień zakomponowania strony nie sugerował jednak, że obcuje się ze światem „do uzupełnienia”, czyli z rzeczywistością, która z akrywa swoje prawdziwe oblicze. Katzir umożliwił uczestnikom spotkań raczej odkrycie świata pustych konturów, w którym każdy element może posłużyć tworzeniu dobrych więzi bądź budowie obozów zagłady. W tym świecie każda idea, każda koncepcja antropologiczna, każda intuicja etyczna może przemienić się w legitymizację masowej zbrodni. W pustym świecie wszystko może odsyłać do normalności bądź, przeciwnie, odsłaniać tkwiące w normalności warunki przeprowadzenia Holokaustu.

Można powiedzieć, że Katzir zaraził naszą wyobraźnię podejrzliwością. Umieszczając nas w odpowiednim kontekście, nakierował nasze skojarzenia ku Zagładzie jako niejasnemu, lecz nieusuwalnemu i wszędzie obecnemu kontekstowi współczesności. Odebrał nam w ten sposób niewinność – polityczną, historyczną, socjologiczną – która objawia się pod postacią przemożnego pragnienia, by gdzieś istniał skrawek egzystencji wolny od Zagłady. „Wędrująca instalacja” prowadzi do zrozumienia, że takiego obszaru – takiej przestrzeni szczęśliwej nieświadomości zakorzenionej w normalnym świecie – nie ma. Skoro Zagłada wyłoniła się z życia rodzinnego i szkolnego, z elementarzy i gazet, z rozmów towarzyskich i wieców publicznych, z zabawek i przedmiotów codziennego użytku, to normalność, do której wracamy po wystawie, nie jest już niewinna i normalna. Po wyjściu ze spotkania patrzemy nieufnie na przeszłość i na teraźniejszość. Za sprawą pokolorowania książeczki doświadczanie rzeczywistości zostało zainfekowane wirusem Auschwitz.

Wirus Auschwitz – czyli idea organizowania społeczeństwa przy użyciu masowej śmierci – przedostaje się do społecznego systemu komunikacyjnego. System musi „zapamiętać” wirusa przemocy, by z nim walczyć. Jednakże warunkiem funkcjonowania systemu jest samoodróżnienie się od wirusa, to zaś okazuje się już niemożliwe – nasza normalność składa się bowiem z tego samego materiału. Wirus Auschwitz nie atakuje zatem z zewnątrz; prawdziwy atak spełnia się w bezbronnej autoprezentacji: kolorujemy scenki z przedszkoli, domu rodzinnego, życia publicznego, rozumiejąc, że wirus jest podstawową substancją normalnego życia.

„mniej więcej o Holokauście”

Ale, powtórzę wyjściowe pytanie, jaki to ma związek z Zagładą? Problem wcale nie ogranicza się do dzieła Katzira. Jaki bowiem związek z Zagładą ma, na przykład, seria zdjęć Davida Levinthala *Mein Kampf* (powstałych w latach 1994-1996)? Albo wykonany przez Zdzisława Liberego komplet klocków nazwany *LEGO. Obóz koncentracyjny* (1997)? Film Roberta Benigniego *Życie jest piękne* (1998), powieść Marka Bieńczyka *Tworki* (1999), powieść graficzna Arta Spiegelmana *Maus* (1986, 1991), poemat dramatyczny *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff (2008), film Ariego Folmana *Walc z Bashirem* (2008)?

Problem wydaje się niełatwy. Dzieła te odświeżają ekspresję Zagłady, zyskują opinię dokonań wybitnych, wprowadzają do sztuki pohołokaustowej wspaniałe innowacje, lecz zarazem ich referencje są mocno niejasne. Twórcy tych dzieł urodzili się po wojnie – niektórzy tuż po, inni wiele lat później (np. Libera – 1959; Ari Folman – 1962; Ram Katzir – 1969). Jeśli historia rodzinna łączy ich z Zagładą, to w tym sensie, iż są dziećmi ocalańców z Zagłady lub nawet dziećmi dzieci Zagłady: nie korzystają z własnych doświadczeń, lecz próbują uporać się z własną postpamięcią, a więc tym багаżem Holokaustu, który – mimo braku przeżyć – osadziła w ich indywidualnej pamięci kultura społeczna i komunikacja rodzinna. Są przesiąknięci Zagładą, choć nigdy się z nią nie zetknęli. Nigdy fizycznie nie byli przez nią zagrożeni, a przecież w jakiś sposób przed nią się bronią.

Do niejasnych referencji biograficznych dochodzą – w tym przypadku kluczowe – zakłócenia referencyjne samych dzieł. Ram Katzir sięgnął po materiały edukacyjne sprzed II wojny; Levinthal sfotografował scenki wojenne i holokaustowe zainscenizowane przy użyciu żołnierzyków; Libera skonstruował komplet klocków pozwalających samodzielnie bawić się w obóz koncentracyjny; Benigni ukazał obóz bliższy modernistycznej fabryce upodobnionej do zamku niż rzeczywistego „kacetu”²; Bieńczyk w swojej powieści nie napisał ani jednego zdania, które odkrywałoby jakąś prawdę o Zagładzie – a nawet całkiem celowo pozwolił, by jego bohater patrzył na świat Zagłady przez pryzmat stereotypowych wyobrażeń o Żydach... Krótko mówiąc, z punktu widzenia poznawczego wszystkie te dzieła niewiele mają na temat Zagłady do powiedzenia – niewiele odkrywczego. Ich wartość dokumentacyjna jest nikła, by nie powiedzieć: żadna. Trudno wyobrazić sobie, by *Mausa* można było wykorzystać jako materiał dowodowy w sprawie orkiestry w Auschwitz. Jeszcze trudniej pomyśleć, że ktoś mógłby wchodzić w spór z klockami Lego, aby udowodnić, że artysta popełnił merytoryczny błąd.

Kłopot z tymi dziełami polega więc na tym, że przywołują Zagładę w sposób oczywisty, a zarazem niejasny. Mówią o niej, ale nie tylko o niej i nie przede wszystkim o niej. Nie są – by posłużyć się rozróżnieniem Ankersmita – ekspresją doświadczenia Holokaustu, lecz ekspresją dotyczącą Holokaustu³. Dobrym naprowadzeniem na sens przemieszczenia reprezentacji może być twórczość Christiana Boltanskiego. Ten francuski artysta żydowskiego pochodzenia, urodzony

² Imre Kertész uznał to za mankament: „Brama pokazanego w filmie obozu tak mniej więcej przypomina prawdziwą bramę obozu w Birkenau, jak w filmie Felliniego *A statek płynie* okręt przypomina prawdziwy okręt z czasów monarchii austro-węgierskiej” (*Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, E. Cygielska, W.A.B., Warszawa 2004, s. 126).

³ F. Ankersmit *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, w: *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańskiej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 183.

Czapliński Zagłada i profanacje

w sierpniu 1944 roku w Paryżu, opublikował w połowie lat 70. XX wieku dwie serie zdjęć – *Comic Sketches* (1974) i *Model Images* (1975). „Komiczne rysunki” układały się w sekwencje sytuacyjne z cudzej normalności: wizyta u lekarza, pierwsza komunია, spotkanie z dziewczyną na plaży... Boltanski używał w ten sposób fotografii jako sposobu na „wymazanie i zapomnienie własnego dzieciństwa”⁴, które było naznaczone pamięcią Zagłady („mój ojciec był taki okropny, moja matka taka okropna”). Fotografie nie przedstawiały zatem Zagłady, lecz odsyłały do niej jako do nieprzekraczalnej, lecz niewidocznej ramy powojennych doświadczeń.

Pomimo braku bezpośredniego odniesienia artysta stwierdził, że cała jego sztuka jest „mniej więcej o Holokauście”. Spróbujmy potraktować to dziwne zdanie z niepełną powagą, licząc na to, że mniej więcej poważne szukanie implikacji przyniesie mniej więcej poważne rezultaty. Implikacje przedstawiają się chyba następująco. Boltanski mówi, po pierwsze, że treści, których do tej pory w sztuce poświęconej Holokaustowi było więcej, on sam wprowadza mniej, czyli że jest u niego „mniej [tego, co stanowiło dotąd holokaustowej] więcej”. Oprócz zmiany dominanty sygnalizuje też artysta mglisty pakt referencyjny; odniesienie jego dzieła do Zagłady jest na tyle niejasne i nieprecyzyjne, że można o nim stwierdzić: „powiedzmy, że mamy w tym dziele do czynienia z Zagładą”. Po trzecie wreszcie, w zdaniu tym tkwi wyraz niepewności samego artysty; zamiast precyzji w nazywaniu zawartości czy celu dzieła twórca daje do zrozumienia, że nie wie, czy jego dzieło jest „mniej” czy „więcej” o Zagładzie. Może mniej, może więcej.

Ujmując rzecz inaczej, Boltanski zasignalizował – oczywiście cały czas pamiętam o ludyczności jego stwierdzenia i ludycznym trybie własnych dociekań – zmianę trzech relacji: między jego własnym dziełem i sztuką nieco wcześniejszą, między dziełem i Zagładą, wreszcie między dziełem i autorem. Podejrzanie, że we wszystkich tych relacjach Holokaust istnieje „mniej lub więcej”, oznacza, że Zagłada jest wszędzie. Najbardziej niepokojące powinno jednak wydawać się to, że nie możemy określić, czy Zagłady w tych wszystkich przedstawieniach jest narzeczcie mniej niż kiedyś, czy wbrew naszym nadziejom jednak więcej.

Prolongata Zagłady

Wszystkie wymienione dzieła nie czynią z historycznego Holokaustu głównego przedmiotu przedstawienia. Jednakże, co wydaje się ciekawym novum w kontekście sztuki wcześniejszej, problematyczność przedstawienia u Boltanskiego jest wynikiem niemożności, a w dziełach Katzira – nadmiaru reprezentacji. Fotografik ewokuje Zagładę, rysownik ją przedstawia.

⁴ *An Interview with Christian Boltanski – Paul Bradley, Christian Esche and Nicola White*, w: *Christian Boltanski: Lost* (Glasgow: CCA), s. 3-4; cyt. za: E. van Alpen Zabawa *w Holokaust*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 217. Kolejne dwa cytaty również pochodzą z tego wywiadu.

Sztuka spod znaku niewyraźności Zagłady oparta była na przekonaniu o ontologicznej niekwestionowalności i epistemologicznej nieuchwytności Holocaustu. W myśleniu tym Zagłada była najmocniejszym z XX-wiecznych wydarzeń albo zgoła jedynym wydarzeniem w historii XX wieku, a zarazem zjawiskiem niedostępnym poznaniu i nazwaniu. Przedstawianie Zagłady było więc zarazem niemożliwe i niepożądane. Jednakże dzieła, które zaczęły pojawiać się w latach 90. minionego stulecia, świadczą o zmianie nastawienia. Zagłada pozostaje w nich wydarzeniem niepodważalnym, lecz autorzy nie podtrzymują przeświadczenia o jej nieprzedstawialności.

Można by jednak powiedzieć, że dzieła te przedstawiają „mniej więcej Zagładę”, więc nie zażegnują kryzysu reprezentacji. Wydaje się, że sprawę można ująć inaczej. Pojawiająca się w tych tekstach reprezentacja ukazuje zarażenie pierwiastkami Holokaustowymi całej biologicznej i społecznej materii życia. W ten sposób dokonują one prolongaty Zagłady – w podwójnym sensie tego określenia. Po pierwsze, odsłaniając zaraźliwość życia pozagładowego samą Zagładą, dzieła owe oferują nam warunkowe odroczenie, mówią bowiem, że to, co kiedyś się stało, było niepojętym przejściem od normalności do ludobójstwa, więc żałosna jest sztuka, która usiłowałaby występować w roli przestrogi czy napomnienia, podobnie jak bezsilna i nieskuteczna będzie sztuka, która spróbuje zredukować samą siebie do zawołania „Nigdy więcej Auschwitz”. Po drugie, prolongata przebiega w kierunku przeciwnym i oznacza przedłużenie Zagłady, jej rozciągnięcie na wszystkie warunki powojennego życia. Prolongata Zagłady, charakteryzowana tutaj jako metaforyczne określenie pewnej strategii artystycznej, polega więc na odsłanianiu życia jako nośnika Holocaustu.

Zarażenie powojennego życia Zagładą polega na tym – by odwołać się do sposobu, w jaki Zygmunt Bauman przeczytał Canettiego – że Holocaust przełożył się w życiu zbiorowym na gloryfikację aktu przeżycia. „Takie kryterium sukcesu zapoczątkowało kult przeżytnika i wyniosło na piedestał przeżytniczą postawę. Przyjmujący tę postawę – bije na alarm Canetti – «chcą przeżyć swych współczesnych», gotowi są «zabić, żeby przeżyć innych». «Chcą przeżyć, aby inni ich nie przeżyli»⁵.

W książce Eliasa Canettiego *Masa i władza*, książce, do której Bauman nawiązuje, znajduje się rozdział zatytułowany *Ten, który przeżył*. W rozdziale autor przypomina między innymi dziwne obyczaje cesarza Domicjana.

Pewnego razu cesarz urządził „śmiertelny bankiet”, zaaranżowany tak, by goście sądzili, że nadchodzi ich śmierć. Kazał ich wprowadzić do pomieszczenia, w którym ściany i sufit były pomalowane na czarno; obok miejsca przygotowanego dla każdego gościa znajdowała się płyta nagrobna z jego nazwiskiem; służba – wymalowana niczym upiory – roznosiła potrawy rozpoznawalne jako ofiary dla duchów zmarłych:

⁵ Z. Bauman *Świat nawiedzony*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czaplński, E. Domańska, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2009, s. 18.

Czapliński Zagłada i profanacje

Nieustanne przerażenie, w którym cesarz utrzymywał swoich gości, kazało im zamilknąć. Mówił tylko on, a tematem była śmierć i zabijanie. Wyglądało to tak, jakby oni umarli, a tylko on pozostał przy życiu. Podczas uczt zwrócił ze sobą wszystkie swoje ofiary, gdyż takimi goście musieli się sobie wydawać.⁶

W trakcie przyjęcia następowało zatem upiorne odwrócenie. Zasadniczo można orzec o kimś, że przeżył, gdy mija śmiertelne zagrożenie – tutaj natomiast cesarz przeżył, zanim nadchodziła śmierć. Przy takim odwróceniu goście byli przebrani nie za zmarłych, lecz właśnie za żywych, ponieważ cesarz dawał im odczuć, że ich życie to jedynie sen, który przytrafił się zmarłym. W tym śnie zmarli, odgrywający ucztę, w czasie której udają żywych, słyszą monotony głos bez końca mówiący o śmierci...

Wydaje się, że omawiane dzieła – fotografie Levinthala, książeczki Katzira, *Tworki* czy *Maus* – wytwarzają podobną sytuację. W świecie, w którym życie – i przeżycie – ma największą wartość, opowieści te są jak aranżacje Domicjana, ponieważ zrównują słuchaczy w grozie niejasnego stanu śmierci, z którego nie ma już powrotu do pełnego życia. Pełne życie, życie prawdziwe, przysługuje bowiem tylko temu, kto przeżył prawdziwą śmierć – śmierć absolutną. Jeśli Zagłada była jedyną prawdziwą śmiercią, to jedynym prawdziwym ocalonym może być niedoszła ofiara Holokaustu, zaś wszyscy, którzy słuchają jej opowieści, są półtrupami przebrani za żywych. W konfrontacji z tym, który przeżył, żywi to ci, którzy jeszcze nie obudzili się z własnej śmierci. Ale z drugiej strony, ponieważ Zagłada była czymś więcej niż śmiercią, więc wszyscy, którzy ją przeżyli, i wszyscy, którzy żyją po niej, są zadłużeni w Zagładzie – i żyją życiem pożyczonym od nicości. Wszyscy są zatem gośćmi na uczcie, z której cesarz zniknął. Skądś dochodzi głos odczytujący nazwiska ofiar Zagłady.

„jak rasistowska karykatura starego Żyda-skąpca”

W tym dziwnym zaciemnionym pokoju przez pięćdziesiąt lat po wojnie rozbrzmiewał nieludzki głos – dochodzący znikąd, nienależący do istoty żywej, rozbrzmiewający we wszystkich językach, lecz we wszystkich językach przechodzący w niezrozumiały bełkot – głos wymieniający po kolei miejsca kaźni, nazwiska zgładzonych i metody zabijania. Od pewnego czasu, mniej więcej od lat 90. XX wieku, głos ów miesza się z innym – opowiadającym o życiu. O życiu, które ofiary wiodły przed Zagładą, o życiu, które mogłyby wieść, gdyby nie Zagłada, o życiu, którego nie mogą unieść potomkowie ofiar, wreszcie o niemożliwym, najpowszechniej pożądanym i najbardziej podejrzanym życiu zbiorowym.

Aby zrozumieć to życie, trzeba było jeszcze raz wypowiedzieć tamtą śmierć. Stąd, jak sądzę, bierze się istotna zmiana w odniesieniu do Holokaustu pojawiająca się w sztuce lat 90. XX wieku. Wcześniejsza sztuka dotycząca Zagłady nie przed-

⁶ E. Canetti *Masa i władza*, przeł. E. Borg i M. Przybyłowska, wstęp L. Budrecki, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 266.

stawiała niewyraźnego, lecz unaoczniała niemożność przedstawienia⁷. Od pewnego czasu mamy do czynienia z wyrażaniem tego, co będąc niepojmowalne, może być przedstawione.

Zmiana nadchodziła powoli. Dziś może się wydawać niemal eksplozją, rosnącą lawiną tekstów, które łamią zakaz przedstawiania. Jakimi ścieżkami artyści doszli do tej zmiany? Co takiego uwarunkowało liczne dzieła, w których tabu zostało przekroczone? Wydaje się, że szczeliną, przez którą sączy się reprezentacja, jest akt profanacji Zagłady.

Nie chciałbym poprzestać w uzasadnieniu owej profanacji na – doskonale przewidywalnych – głosach oburzenia, którymi zareagowano na książeczki Rama Katzira, klocki lego Libery, komedię Benigniego, *Łaskawych* Littella czy film Tarantino *Bękart wojny*. Można bez większego kłopotu ułożyć sporą antologię wypowiedzi, w których wymienione dzieła nazywano niestosownymi, obrazoburczymi czy świętokradczymi. Nie są to jednak materiały wystarczające, skoro teksty te doczekały się również czegoś przeciwnego – uznania, podziwu, a także dziesiątków poważnych interpretacji. Moje rozumienie profanacji abstrahuje od aktów recepcji i uwzględnia szczególną kontekstową grę świętości i skalania. Nie o to więc chodzi, że ktoś odczuł komiks czy poemat dramatyczny jako obrazę świętości, lecz o to, jak owe dzieła uwewnętrzniły skalanie, wprowadzając profanację do gry tekstowej i umieszczając ją na różnych poziomach komunikacji.

Przykładowo w powieści graficznej Spiegelmana narrator, czyli Artie, załamany po kolejnej rozmowie z ojcem, zwierza się Mali, drugiej żonie Vladka: „Jeśli chodzi o książkę, nad którą pracuję, jedna rzecz mnie niepokoi... On [ojciec] jest, w pewien sposób, jak rasistowska karykatura starego Żyda-skapca”⁸. Przy innej okazji dochodzi do scysji między Vladkiem i Françoise, narzeczoną Artiego: Françoise, jadąc z Vladkiem ze sklepu, zabrała do samochodu Murzyna; kiedy go już wysadzili, Vladek stwierdza, że przez cały czas musiał pilnować zakupów, bo Murzyni kradną. Françoise odpowiada, że to jest myślenie rasistowskie i że Vladek postępuje wobec Murzyna tak, jak Niemcy wobec Żydów. Vladek, pełen oburzenia, mówi, że nie można porównywać Żydów ze „Szwarcami”, bo Żydzi to mądry naród. Vladek, niedoszła ofiara Zagłady, jest rasistą, choć jego rasizm przejawia się w niegroźnej formie dyskryminacji obyczajowej.

Ważny wydaje się przecież nie format rasizmu Żyda, lecz sam fakt, że uprzedzenie to zostało nazwane i zaświadczone. Vladek – podobnie zresztą jak Rosa z opowiadania Cynthii Ozick *The Shawl*⁹ – jest postacią pod wieloma względami

⁷ Takie określenie – w nawiązaniu do Lyotarda – zaproponował Lawrence L. Langer (*Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven 1991, s. 5).

⁸ A. Spiegelman *Maus. Opowieść ocalałego*, cz. 1: *Mój ojciec krwawi historią*, Wydawnictwo Post, Kraków 2001, s. 133.

⁹ O zbieżności tej – zob. L.L. Langer *Dwa głosy: Cynthia Ozick i Art. Spiegelman*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 99: „Rosa jest niesympatyczna,

odstręczającą. Wprowadzenie kompromitujących cech charakteru ojca pełni przecież istotną funkcję zderzenia etyk. Jedną z nich określa Zagłada. Sytuowany w jej kontekście Vladek ma swoje zasady: w jego etyce nie mieści się solidaryzm, współczucie, równościowe patrzenie na ludzi, umiejętność poddania, dostrzeżenie i przekroczenie własnych uprzedzeń. Vladek, uważający człowieka za istotę racjonalnie egoistyczną, nie ceni altruizmu, a własne odruchy emocjonalne – na przykład obrzydzenie do Czarnych – traktuje jako racjonalnie uzasadnione. Ojciec Artiego jest więc żywym dowodem na to, że cierpienie wcale nie uszlachetnia – uwrażliwia natomiast na własne krzywdy; doświadczenie zła nie czyni lepszym, wyostża za troskę o siebie i znieczula na drugiego człowieka. Gdybyśmy chcieli uznać Auschwitz za najsilniejsze potwierdzenie konieczności budowania więzi międzyludzkich na empatii, to Vladek byłby jeszcze silniejszym ośmieszeniem tej oświeceniowej idei.

Vladek jest ocalańcem i w swoje życie wcielił zasady ocalańca – czyli pogląd, że ci, którzy przeżyli, mają więcej praw od tych, którzy zmarli, i tych, którzy próby śmierci nie przeszli. Dlatego nazaczył dzieciństwo swojego syna traumą Zagłady. *Maus* rozpoczyna się od znamiennej reminiscencji z dzieciństwa Artiego, gdy chłopiec miał dziesięć lat: podczas zabawy z przyjaciółmi przewrócił się, a oni zostawili go samego. Kiedy Artie przybiega do ojca z płaczem i skargą na przyjaciół, Vladek odpowiada: „Ty ich zamknij razem na tydzień do jednego pokoju, bez żadnego jedzenia... To ty WTEDY dopiero będziesz widzieć, jakie oni są przyjaciele!”¹⁰. Tak wygląda modelowa pedagogika zabijania wrażliwości dziecka: ojciec uznaje, że Auschwitz był doświadczeniem absolutnym, miarą człowieczeństwa, więc wszystko, co przytrafia się chłopcu, będzie odnoszone do tamtej miary. A skoro Artie nie może przeżyć obozu, wobec tego żadne z jego doświadczeń nie będzie wartościowe.

Na tym właśnie zasadza się zderzenie etyk: z jednej strony absolutyzowany przez ojca Auschwitz jako miara wszechrzeczy, z drugiej – etyka empatii i równości reprezentowana przez bliskich, których Vladek po domowemu terroryzuje. Na skali absolutnej, wyznaczanej przez obóz jako *sacrum*, negatywne cechy charakteru Vladka, czyli okrucieństwo, psychiczne znęcanie się nad bliskimi, rasizm i chorobliwe skąpstwo, są właśnie profanacjami. Zapobiegają one świeckiej sakralizacji, jaką kultura pohołokaustowa zinstytucjonalizowała i skupiła na ocalałych.

Ale na tym nie kończą się zadania profanacji.

potrafi się paskudnie zachować, czasem wręcz odstręczająco, gdy słyszymy jej wypowiedzi pod adresem Żydów, jednak przed całkowitym potępieniem chroni ją w naszych oczach jej obraz jako matki, która utraciła dziecko. Chorobliwe skąpstwo Vladka Spiegelmana, to, jak manipuluje uczuciami syna i żony, jego oburzające uprzedzenia wobec czarnych Amerykanów wskazują w oczywisty sposób, że obozowe przejścia – odnosi się to w równej mierze do Rosy – nie nauczyły go wiele, jeśli chodzi o życzliwość i wielkoduszność wobec innych”.

¹⁰ A. Spiegelman *Maus. Opowieść ocalałego*, cz. 1, s. 8.

„niewyraźalnych rzeczy [...] nie ma!”

Utwór o Matce i Ojczyźnie Bożeny Keff¹¹ to skrzyżowanie opery, tragedii i oratorium. Zmieszane głosy Narratorki, Meter i Chóru opowiadają o życiu matki, która ocalała z Zagłady, i życiu jej córki, którą Matka uwięziła w swoim cierpieniu. Z tego względu książkę uznać można za – wybitną i zupełnie nieoczekiwaną w swym kształcie – polską wersję *Maus* Arta Spiegelmana. Nie o naśladownictwo w tym porównaniu chodzi ani o podobieństwo formy, lecz o kluczową dla obojga autorów walkę dziecka-artysty z potężnym doświadczeniem historycznym reprezentowanym przez rodziców. Walkę o własną tożsamość, o prawo do osobnego życia, o wyjście z mauzoleum Zagłady, w którym rodzice urządzili dzieciom mieszkanie z przytulną pryzmą.

Matka z książki Keff jest ocalańcem z Zagłady. Przeżyła, więc jej cierpienie jest niewątpliwe, jej zadomowienie w historii niekwestionowane, jej legitymacja do istnienia – niepodważalna. Urodziła córkę przeciw nicości i Zagładzie, więc dziecko, odmiennie niż Matka, nie ma prawa do cierpienia, nie ma swojego miejsca w historii i nie ma swojego prawa do osobnego istnienia. Matka doświadczyła żydowskiego „upadku poniżej ludzkiego” (s. 9), czyli wie, że można zredukować człowieka do samego ciała, i dlatego dogląda swojej córki, kontrolując jej cielesność i nieświadomie redukując jej tożsamość do wymiaru mięsnego. Matka, urodziwszy córkę, dała jej istnienie, więc córka powinna wiedzieć, że zawdzięcza wszystko Matce i że do końca życia powinna spłacać ów nieredukowalny i niespłacalny dług. Każdy wybór życiowy córki będzie czymś mniej ważnym od doświadczenia Zagłady tkwiącego w biografii matki. Każda próba usamodzielnienia będzie przez Matkę traktowana jako ciąg dalszy Zagłady, jako dobijanie Matki, dlatego Matka powie córce: „Ty jesteś jak Adolf Hitler, który także / Zmienił moje życie w stepy samotności” (s. 27). Córka toczy więc nie po prostu walkę o osobność, lecz o coś niepomierne ważniejszego – o życie, którego sens nie będzie pożyczką zaciągniętą u matki.

Córka (Kora, Korusia, Usia) szuka wyzwolenia przede wszystkim poprzez sztukę. Staje się poetką, dla której „niewyraźalnych rzeczy [...] nie ma!” (s. 10). A ponieważ rzeczywistość, którą ma wyrazić, jest kłębkim sprzeczności, więc sięga po sprzeczne środki wyrazu: słowa wzniosłe i wulgarne („Pierdol się, hienol!” s. 39; „udłw się egotyczna ślepa kretynko / gwałcicielko pizdol!” s. 47), sztukę wysoką (oratorium, tragedia, mit) i popularną (sentymtalne opowieści o czarnych niewolnikach; film Ridleya Scota *Obcy*, Lara Croft, *Władca pierścieni*). Szuka wsparcia w dyskursach emancypacyjnych (ruch „Solidarności”, feminizm). Wszystko wydaje się jednak połowiczne, bo więź między matką i córką jest splątana z tylu wątków historycznych i socjologicznych, że każdej koncepcji ogólnej umyka jakaś część tego splotu. Feminizm nie uwzględnia stosowanej przez matkę przemocy („Zapewne / Jest zło w patriarchacie. Lecz są też jego marginesy, / sfery matriar-

¹¹ B. Keff *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Ha!art, Kraków 2008. Cytaty lokalizuję w tekście.

chalne. Patriarchat to najogólniejsza definicja niewoli. / To jej główny patrix, a po bokach matrix”, s. 67), „Solidarność” zaś broniła polskości, katolicyzmu i patriarchalizmu, więc nie ujmie się za żydowskim dzieckiem-dziewczyną, skoro „Chłop ma tu być chłopem, synem, który rządzi żoną-matką / Obcy ma być żydem i w podziemiach knuć” (s. 31).

Więź między matką i córką jest więzieniem. Co gorsza, kiedy z zewnątrz tego więzienia – czyli od strony polskiego życia publicznego – dochodzą głosy antysemityczne, mur ulega wzmocnieniu, bo antysemityzm odnawia tożsamość obu kobiet, tym samym zacieśniając łączącą je więź. Nieoczekiwanie jednak stąd właśnie wyłania się ratunek. Tkwi on nie w ostatecznym zerwaniu relacji przez córkę, lecz w opamiętaniu matki, która, dostrzegłszy nawrót antysemityzmu w Polsce, mówi: „Wierz mi, może czasem za dużo gadałam, lecz i za wiele przeżyłam” (s. 61). Na pierwszy sygnał skruchy ze strony matki, pierwszy przejaw rozsądku i krytycyzmu, córka odpowiada: „muszę powiedzieć, że człowiekiem jesteś przyzwoitym” (s. 61).

W tym momencie buntownicze zawołanie „niewyraźalnych rzeczy [...] nie ma!” zmienia swój adres. Nie dotyczy już wyłącznie Córki, dla której oznaczało ono wiarę w możliwość nazwania własnej sytuacji. Kiedy Matka dopuszcza Córkę do konfidencji, czyli formułuje uzasadnienie własnej postawy, złamanie niewyraźności musi odnieść się również do Zagłady. Musi, ponieważ Korusia postrzegąca swoją relację z Meter jako stan traumatycznego obłączenia, trwającego nawet podczas nieobecności Matki. Tym samym Córka, definiując swoje dzieciństwo, określiła warunki postępowania Matki – uwięzionej w traumie Zagłady.

W tym momencie wszystko, czym Matka prześladowała córkę, nabiera charakteru pozagładowego świadectwa. Można zobaczyć, z czego to świadectwo się składa: Matka ma poczucie, jakby została wydrążona od środka i jakby jej wnętrze wypełniała trupa treść („odbija mi się trupem a potem znów pustym”, s. 9); ocalała kosztem innych, żyje nie mogąc ani odzyskać poczucia sensu własnego życia, ani poradzić sobie z dziedzictwem zmarłych; doświadczywszy niegdyś rzeczywistości, w której wszystko było zagrożeniem, posługuje się językiem skargi, która ujmuje terażniejszość jako totalną opresję; wiedząc, że kondycję Żydów określił w czasie Zagłady „upadek poniżej ludzkiego”, nie potrafi odzyskać „ludzkiego” – wszystko, co czyni (na przykład założenie rodziny, urodzenie dziecka) jest próbą przeciwstawienia się trupiej przeszłości, więc staje się pochodną nicości... Powtórzmy: dopóki córka szukała niezależności, dopóty matczyne wspomnienia z czasów Zagłady były przez córkę doświadczane jako narzędzie domowej kontroli, język opresji, forma symbolicznej przemocy skierowana na uzależnienie „córusi”. Dopiero pierwsze ustępstwo ze strony córki przywraca narzekaniom matki charakter wyznania.

Dzięki przyznaniu matce przyzwoitości córka wreszcie znalazła drogę do autonomii nieopartej na nienawiści. Odkryła, że w odniesieniu do wszystkich wspólnot – rodzinnej, narodowej czy ogólnoludzkiej – jej „przeznaczeniem jest obcość / i bliskość” (s. 72). Korusia zawsze więc będzie pilnowała, aby bliskość wobec róż-

nych wspólnot nie stała się więzieniem. To ważne, ponieważ czeka ją kolejna próba. Oto podczas wizyty w przychodni lekarskiej wysłuchuje polskiej mowy nienawiści. W swobodnych rozmowach, jakie ludzie prowadzą w poczekalni, królują antysemityczne patriotyczne brednie: „Gdyby ich tyłu nie było, gdyby nie rządźli nami, / Inaczej ten kraj by wyglądał. / Czy nasze emerytury / Byłyby takie śmieszne? Czy byłoby bezrobocie?” (s. 77); „powinni przepraszać za swoje zdrady, / Za krew na macę, za żydokomunę, za ubecję i za kapitalizm, / Za tych pederastów, którzy nam tutaj / Po mieście przez białych ludzi zbudowanym paradują / Z tyłkami jak pawiany!” (s. 78); „Jedni żydzi Polskę opluwają, / inni dają im za to noble i ordery. Jak Miłoszowi, temu niby to poecie, / który tak wielbił pederastów i żydków, i jak tej Szymborskiej!”; „Żydzi pedały! I Żydowy lesby, i feministki żydzianki” (s. 77). Ten chór głosów świadczy, że polską wspólnotę ojczyźnianą spaja ksenofobia.

W książce Keff odpowiednikiem nienawiści Polaków do Żydów jest nienawiść córki do matki – w jednym i drugim przypadku tożsamość jest konstytuowana przez silną odrazę. Córce udało się przezwyciężyć nienawiść, co rozumieć można dwojako: raz – jako opowieść o tym, że samo uwolnienie się od złych uczuć jest możliwe, dwa – jako ukazanie warunku owego przezwyciężenia. Warunkiem tym jest właśnie profanacja – pełne wypowiedzenie, wykrzyczenie, wyrażenie nienawiści przy użyciu wszystkich dostępnych sobie środków ekspresji. W takim akcie ekspresyjnego oczyszczenia następuje profanacja ofiary, która staje się obiektem słownej napaści. Ale po tym akcie nikt – ofiary Zagłady, ofiary ofiar Zagłady, nosiciele antysemityzmu – nie jest już zupełnie czysty. Profanacja, choć musi zranic ofiary Zagłady bądź jej zinstytucjonalizowane *sacrum*, wraca rykoszetem do profanującego: ma on teraz możliwość oczyszczenia się ze złudzeń własnej ofiarniczego świętości.

Złamane zakazy

Spróbuję podsumować. Omawiane przeze mnie dzieła wiążą się z Zagładą, odnoszą się do niej, traktują ją jak kontekst, jednakże ich wartość dokumentarna jest niewielka. Zagłada bywa w nich niejednokrotnie instrumentalizowana, jednakże ich pojawienie się uznają za jeden z warunków odnawiania obecności Holocaustu w żywej komunikacji społecznej. Bez naruszania reguł stosowności – które ożywiają poprzez wykluczenie Holocaustowego kiczu¹² i politycznej instrumenta-

¹² Dobrym przykładem niemożności precyzyjnego ustanowienia definicji Holocaustowego kiczu jest – skądinąd ciekawy – artykuł Lisy Saltzman *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji* (przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 204), w którym autorka próbuje przeszczerzyć awangardowe rozumienie kiczu na estetykę Zagłady. Pisze Saltzman: „Kicz jest łatwy, sentymentalny i komercyjny. W połączeniu z przedstawianiem historii transformuje jej traumatyczne doświadczenia w fikcyjne melodramaty, nadaje katastrofom wymiar kataraktyczny. Kicz unika refleksji i bolesnej konfrontacji

Czapliński Zagłada i profanacje

lizacji¹³ – ekspresja Zagłady zamieniłaby się z języka martwych w język martwy. Pytając o sposób istnienia Holocaustu dziś, dzieła te ponawiają spór o samą wyrażalność Zagłady i stają po stronie reprezentacji przemieszczonej. W konsekwencji przesuwają one nasze myślenie – z obaw przed repetycją Zagłady („Nigdy więcej Auschwitz”) ku obawom przed repetycją estetyczną Zagłady, a więc ograniczanym przez wymóg stosowności (autentyczności, dokumentarności) zbiorem form dopuszczalnych. Wprowadzając nowe formy estetyczne, fundują nam pewien paradoks: kwestionując dotychczasowe środki wyrażania, dokonują prolongaty Zagłady, a więc rozpleniają jej znaki tam – w dziecięcych klockach i kolorowankach, w figurkach żołnierzyków i w komiksach – gdzie do tej pory królowało niepoważne życie, wolne co prawda od doniosłych spraw, lecz także i od podejrzeń o kolaborację z masowym mordem. W ten sposób autorzy uświadamiają, że we współczesnym świecie nasze postawy kształtuje estetyka, nie zaś ideologia, że nasze ciała nasączone są barwami i konturami, które dużo skuteczniej kierują postępkami niż etyczne deklaracje. Nie istnieją formy niewinne, choć nie istnieją też – samoczynnie złe.

Sięgając po nowe środki wyrazu – komedię, zabawki, komiks, gatunki popularne – omawiane dzieła dokonują profanacji estetycznej. Niestosowność w nich się przejawiająca polega na takim przedstawieniu Holocaustu, które uderza w pamięć ofiar (Keff), odbiera ich cierpieniem miarę najwyższą (Spiegelman), wypowiada wydarzenia Zagłady w języku form niskich (Libera, Katzir) lub przenosi wysoki język Zagłady do opowieści o cierpieniach niemających z Zagładą nic wspólnego. Profanacja estetyczna współgra z profanacją etyczną, objawiającą się poprzez zranienie ofiary. Takie podejście kwestionuje – to znaczy wycofuje z obszaru pewników i przenosi do obszaru wątplenia – przekonanie o możliwości usytuowania Zagłady w roli *sacrum* i ufundowania w oparciu o nią moralnego porządku.

Uzasadnieniem dla profanacji staje się zderzenie etyk. W jego ramach dochodzi do konfrontacji przeżyć holokaustowych z innym cierpieniem (lub innym do-

wymaganych przez kulturę awangardową i zastępuje ją przyjemnością ciągłego zaspokojenia. Kicz w połączeniu z przedstawianiem historii, historii faszyzmu, Holocaustu, ludobójstwa czyni tę historię zbyt zrozumiałą, przyswajalną, łatwą do konsumpcji”. Bliższe jest mi stanowisko Franka Ankersmita (*Pamiętając Holocaust...*), piszącego o kiczu jako sztuce zdolnej wytworzyć więź między ludźmi, którzy nie przeżyli Holocaustu.

¹³ Zob. I. Kertész *Język na wygnaniu*: „O wiele częściej Holocaust odbiera się jego depozytariuszom i czyni z niego tani towar. Albo zamienia w instytucję, wokół której tworzy się moralno-polityczny rytuał, wypracowuje – najczęściej fałszywy – język, uczy opinii publiczną słów, które automatycznie kojarzą się słuchaczom i czytelnikom z Holocaustem: najróżniejszymi sposobami doprowadza się zatem do alienacji pojęć związanych z Holocaustem [...]. Ukształtował się obozowy konformizm, narodził się Holocaust sentymentalny, powstał kanon Holocaustu, tabu związane z Holocaustem i rytualny świat języka, powstał gotowy do spożycia produkt Holocaustu” (s. 123).

świadczaniem), które z samą Zagładą niewiele ma wspólnego; konfrontacja doświadczeń nie prowadzi do unieważnienia dawnych cierpień ofiar Zagłady, lecz wprowadza w horyzont poholokaustowy inne cierpienie jako wyzwanie. W rezultacie – po przeczytaniu *Mausa* czy *Utworu o Matce i Ojczyźnie* – nie pytamy, jak empatyzować z ofiarą Holokaustu, lecz o to, czy ofiara Holokaustu potrafi nie przysparzać cierpień innym bądź czy umie współodczuwać z kimś, czyje cierpienie wypływa z innego źródła. Zderzenie etyk prowadzi dalej do odwrócenia dotychczasowych relacji: zamiast pytać, jak powinniśmy rozumieć Zagładę i cierpienia ludzi, którzy przez nią przeszli, pytamy, czy Zagłada pozwala ocalonemu rozumieć cudze doświadczenia. Dopiero od tego pytania – niczym sprawdzianu – możliwy jest powrót do doświadczeń holokaustowych.

Ale powrót następuje nawet wtedy, gdy okazuje się, że ofiara Zagłady nie jest zdolna do współodczuwania. Zagłada tkwi więc niejako w tym samym miejscu – jako wydarzenie, którego ocaleniec nigdy do końca nie przyswoi, jako rozszczępione Ja, które nigdy nie osiągnie spistości, jako poczucie utraty, które nigdy nie zostanie przepracowane. Powrót do Zagłady można w odniesieniu do tych dzieł rozumieć jako podejmowaną przez narratorów decyzję, by mimo wszystko poznać świadectwo – to znaczy, by zaryzykować pogrążenie się w Zagładzie, by zaprzepaścić szansę uwolnienia się od niej. Owocem zmienionego widzenia rzeczywistości – tego, które odsłania trwałość Zagłady pół wieku po jej zakończeniu, tego, które nagle odkrywa związek między książeczkami dla dzieci i Holokaustem – nie jest jednak nowa wspólnota pamięci (to złudzenie pierwszych dekad po wojnie), lecz doraźna wspólnota zdolności uznania, że cierpienie własne nie jest wyłączone, zaś cudze – nie jest nieważne.

Sztuka profanującego zderzenia (jednostkowej niestosowności) nie prowadzi do desakralizacji Zagłady, lecz do ponownego jej odzyskania – poprzez odstąpienie możliwości jej utraty. Tracimy Zagładę, gdy społeczna komunikacja przekształca się w rytualne repetycje stosownych przedstawień, rzekomo niepodległych politycznym zawłaszczeniom i rzekomo skrajnie różnych od kiczowatych spektakli o zwyczajnych wartościach¹⁴. W takim kontekście profanacja jest warunkiem wprowadzania form estetycznych pozwalających nieustannie pytać, czy Zagłada jest *sacrum*. Aby pytaniu nadać postać dzieła, trzeba złamać zakaz.

14 I. Kertész pisze: „[...] na miano kiczu zasługuje każdy utwór, który *implicitie* nie mówi o długotrwałych etycznych konsekwencjach Auschwitz, który zakłada, że Człowiek pisany wielką literą, a wraz z nim cała idea humanizmu – wyszły z Auschwitz niezranione”. Znowu jednak wydaje się, że substancjalnie pojęty kicz nie trafia w sedno, skoro można wyobrazić sobie dzieło kiczowate, a przecież mówiące o „długotrwałych etycznych konsekwencjach Auschwitz” (*Język na wygnaniu*, s. 125). Mocniej niż przez kicz, refleksja o Zagładzie jest zagrożona zbyt łatwym odgraniczaniem sztuki wysokiej od kiczowatej.

Abstract

Przemysław CZAPLIŃSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

The Shoah and Profanations

The author discusses the issue of impropriety/irrelevance in works on the Holocaust, appearing within the frame of acute confrontation of the sufferings of would-be victims to the Shoah with sufferings of another sort. A meeting of two harmed and vulnerable beings leads, through profanation, to a renewed language of the Holocaust and post-Holocaust ethics which has to confine an alien's torment. Considered is also a break of the ban on presenting the Shoah as a problem of a future culture, as it appears in the works discussed.