

Marta Tomczok

Żydowskie dziedzictwo : uwagi o sagach współczesnych

Kultura Popularna nr 3 (45), 78-87

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.

Marta Tomczok

Żydow- skie dziedzi-

ctwo. *Uwagi o sa- gach współczesnych*

Wprowadzenie

O tym, jak zmienił się wizerunek Żyda w popkulturze, można przekonać się, sięgając po *Słownik literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego. Z hasła *Żyd w polskiej literaturze popularnej*, zamieszczonego w wydaniu z 2006 roku, wynotujemy krótki fragment wiążący się z intuicją przemiany w sferze, którą umownie nazywać będziemy popkulturowym imaginariem żydowskim:

Żyd w polskiej literaturze popularnej występuje zwykle jako postać negatywna, w przeciwieństwie do literatury wysokoartystycznej, w której na ogół traktowany jest przychylnie, ukazany m.in. jako dobry polski patriota i mędrzec, przeciwstawiony Żydom jako obcym litwacom, groźnym aferzystom i spekulantom [...]. Po 1945 roku temat żydowski został ograniczony do tematyki martyrologicznej oraz zbiorów anegdot, które zyskały wielką popularność. (Dunin, 2006: 672)

Obraz Żyda w popkulturze jest dzisiaj dużo bardziej skomplikowany niż to wynika z hasła Janusza Dunina, opracowanego na podstawie literatury XIX i pierwszej połowy XX wieku. Przekracza również granice umownie stawiane między kulturą popularną i wysoką. Po 1989 roku ukazało się w Polsce ponad dwadzieścia powieści popularnych tematycznie związanych z przedwojenną kulturą żydowską i Zagładą. Znalazły się wśród nich romanse, kryminały, fabuły sensacyjne, obyczajowe i sagi autorów takich jak: Krzysztof Beska, Anna Bolecka, Włodzimierz Erlich, Albena Grabowska, Małgorzata i Michał Kuźmiński, Zygmunt Miłoszewski, Maria Nurowska, Igor Ostachowicz, Marcin Piliś, Monika Rakusa, Joanna Rudniańska, Marek Sołtysik, Jerzy Stegner, Izabela Szolc, Marek Świerczek, Bronisław Wildstein, Marcin Wroński czy Justyna Wydra. Długa lista nazwisk prozaików w rozmaity sposób kreujących popkulturowe reprezentacje polskich Żydów powoduje, że przestały być one tak jednoznaczne, jak wynika ze słownikowego opracowania. Warto zapytać o społeczny odbiór tych wizerunków i narracji, w jakich zostały umocowane, a w dalszej kolejności o modele ich lektury, funkcje polityczne i metodologię badań tego rodzaju tekstów. Nie są to pytania, na które udałoby się odpowiedzieć w jednym artykule. Wypada zatem zwrócić uwagę na to, że bogaty zbiór popkulturowych narracji związanych, najogólniej mówiąc, z Żydami (w szkicu będzie mowa o holenderskich, niemieckich i polskich Żydach), kryje liczne i ciekawe problemy społeczne. Ich przemyślenie może przynieść rozpoznania dotyczące tego, czego obecnie szukamy w kulturze żydowskiej, z jakiego typu bohaterami żydowskimi się utożsamiamy (bądź nie), jak kształtuje się nasz stosunek do kluczowych zdarzeń z historii Żydów niemieckich czy polskich (takich jak „noc kryształowa”, Zagłada bądź marzec 1968) i czego wyznacznikiem są nasze preferencje gatunkowe (romans lub kryminał). Zwrócenie uwagi na wątki żydowskie w literaturze popularnej może przynieść jeszcze jedną korzyść: ugruntować bądź sforsować zakorzenione społecznie (anty)żydowskie stereotypy.

Aby ograniczyć pytania, postanowiłam przyjrzeć się czterem współczesnym żydowskim sagom rodzinnym, napisanym w języku polskim bądź na język polski przetłumaczonym. Interesować będzie mnie sposób, w jaki popkultura wykorzystuje opowieść o żydowskiej rodzinie do formułowania

Marta Tomczok –
autorka m.in. *Metonimii
Zagłady. O polskiej
prozie lat 1987–2012*
(Katowice 2013) i ar-
tykułów poświęconych
najnowszyemu narracjom
związanym z Holokau-
stem. Pracuje w Insty-
tucie Nauk o Literaturze
Polskiej na Uniwer-
sytecie Śląskim.
martacuber@interia.pl

społeczno-politycznych diagnoz, oraz jakim przekształceniom poddaje wizerunek rodziny. Pokażę go, analizując przede wszystkim *Mysi domek. Sama i Julię* Kariny Schaapman (Schaapman, 2012) oraz *Czas niedokonany* Bronisława Wildsteina (Wildstein, 2011). Dwie pozostałe powieści, trylogia *Stulecie Winnych* Ałbeny Grabowskiej (Grabowska, 2014; Grabowska, 2015a; Grabowska, 2015b) oraz *Dwu braci* Bena Eltona (Elton, 2015) będą stanowić przedmiot analizy pomocniczej, stając się ważnym, choć tylko przyczynkowo potraktowanym punktem odniesienia dla prozy Schaapman i Wildsteina. Uwzględnię w niej trzy główne problemy: rodziny, kapitału oraz polityki (historii). Analizie poddam również społeczne znaczenie dużej, wielopokoleniowej, żydowskiej struktury rodzinnej, stereotypy ekonomiczne i związaną z tym akumulację kapitału, w narracjach pozagładowych zastąpioną dziedziczeniem traumy, oraz metafory rodzinne, odnoszące się do polityki (małżeństwo polsko-żydowskie oznaczające społeczną wspólnotę czy partię NSDAP jako rówieśnika niemieckich bliźniaków, przedstawioną przez Eltona jako tak zwane „trzecie dziecko”) i, wspomniane już, węzłowe punkty historii niemieckich oraz polskich Żydów (wraz ze zjawiskiem żydokomuny i lustracją). Artykuł będzie miał układ problemowy, a nie fabularny (to znaczy podyktowany porządkiem omawianych sag), co wynika z ogólnego założenia o społeczno-politycznych uwikłaniach badanych narracji.

Czym taki wybór został podyktowany? Powieści Grabowskiej i Schaapman cieszą się dużą popularnością wśród czytelników. Wprawdzie żydowscy bohaterowie nie są w nich postaciami pierwszoplanowymi (jak w mniej popularnej prozie Eltona czy Wildsteina), odgrywają jednak rolę umacniającą bądź osłabiającą społeczne stereotypy. Saga przez wszystkich czworo autorów jest traktowana jak wypowiedź o charakterze obyczajowo-politycznym. Jej adresat to zwykle odbiorca dorosły (z wyjątkiem *Mysiego domku*, skierowanego również do dzieci). Materiał fabularny, jaki otrzymujemy, można nazwać „sprasowanym gotowcem”, jest to bowiem materiał historyczny (jak w przypadku porównywanego do *Buddenbrooków* Tomasza Manna *Czasu niedokonanego*), poddany wcześniejszej obróbce i dostosowany do losów rodu bądź rodziny, pełniącej w powieści kluczową rolę. Żydowskość jej bohaterów zostaje odsłonięta po wcześniejszym odczytaniu treści rodzinnych i polityczno-historycznych, zawartych w opowieści. Jest więc sferą częściowo zasłoniętą, ale i chłonną ideologicznie w rozumieniu, jakie nadał pojęciu ideologii w tekstach popkultury John Storey w związku z publikacją *A Theory of Literary Production* Pierre’a Machereya (Storey, 2003). Tak rozumiana ideologia znajduje się zwykle na obrzeżach tekstu bądź w jego załamaniach i pęknięciach, a zatem w miejscach, o jakich tekst raczej milczy niż mówi (Storey, 2003: 38). Machery uważa nawet, że „ideologia jest zawsze gdzie indziej, może być nigdzie nieumiejscowiona, zmniejszona bądź rozwiana” (Machery, 1978: 64). W analizowanych narracjach odsłonięcie ideologicznego wymiaru żydowskości oznacza najczęściej odczytanie ideologii znajdującej się w zasięgu ręki. Przykładem może być *Dziennik* Anny Frank, leżący na nocnym stoliku ciotki Sama z *Mysiego domku*. Ten i wiele podobnych przedmiotów (jak chociażby czarno-białe rodzinne zdjęcia), o których nie mówi się w głównej narracji, a jedynie pokazuje je na fotografiach (pełniących rolę komplementarnej, wizualnej opowieści), składa się na ideologię rodziny, głoszoną przez holenderską pisarkę. Ideologię, którą można dostrzec wtedy, gdy spojrzy się odpowiednio dokładnie na żydowskie pokoje myszy.

Wizerunek rodziny jako ideologii w sagach żydowskich będą dopełniać opowieść o Niemcach i Żydach jako wspólnej rodzinie (Elton), intymna

opowieść o żydowskiej rodzinie przekształcona w patriotyczną, neoliberalną opowieść o polskości (Grabowska) oraz opowieść o dziedziczeniu traumy zamiast kapitału (Wildstein).

Wielopokoleniowe żydowskie rodziny opisywane we współczesnych sagach reprezentują bogate, przedwojenne mieszczaństwo. Śledząc ich dramatyczne losy oraz upadek fortuny, odbiorca odczuwa szczególną solidarność – z ofiarami historii oraz ich ginącym kapitałem. Widać to w scenie nieudanego wyjazdu Fischerów do Ameryki. Tłum gapiów przygląda się ich paradzie czarnym, błyszczącym mercedesem, wejściu do wagonu restauracyjnego pierwszej klasy i szturmowi policjantów z Gestapo, którzy zatrzymują rodzinę. Reakcje niemieckiej biedoty, która o wyjeździe żydowskich bogaczy mogła przeczytać w prasie, są mieszane. Część tłumu dopinguje ucieczkę Fischerów, inni czekają, czy pociąg odjedzie przed nadejściem nazistów. Wszyscy nazajutrz mogą przeczytać w gazetach, że właściciel domu towarowego w Ku'dammie został deportowany do Dachau (Elton, 2015: 206–213).

Powieść popularna, czyli ideologia na obrzeżach

Rosnące kłopoty z samoidentyfikacją prozy popularnej, nazywanej niekiedy prozą popkulturową, wynikają po części z tego, że jest ona deprecjonowana. Dzieje się tak przede wszystkim w nurcie wiążącym tożsamość żydowską z popkulturą i Zagładą. W amerykańskich opracowaniach, takich jak *Teaching the Rhetoric of Resistance. The Popular Holocaust and Social Change in a Post 9/11 World* (Psychoanalysis, Education and Social Transformation) Roberta Samuelsa (Samuels, 2007), *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America* Alana Mintza (Mintz, 2001) czy *The End of the Holocaust* Alvina H. Rosenfelda (Rosenfeld, 2011; wyd. pol. 2013) analizowany materiał literacki reprezentuje podobna lista lektur, pozbawiona odniesień do współczesności. Znajdują się na niej dzieła Anny Frank, Eliego Wiesela i Williama Styrona, nazywane niekiedy źródłami pierwszego i drugiego stopnia (Des Pres, 1980: 212–218). Ciekawiej dobrany wydaje się materiał filmowy: oprócz obowiązkowej *Listy Schindlera* Stevena Spielberga Samuels proponuje *Social Park*, natomiast Mintz przygląda się recepcji *Judgment at Nuremberg* oraz *The Pawnbroker*.

Niestety, w żadnej z prac nie proponuje się oryginalnej metodologii badania popularnych reprezentacji żydowskiego imaginarium. Mintz ogranicza się do przyswojenia pojęcia wspólnoty interpretacyjnej Stanleya Fisha i skróտowego opisu zjawiska amerykańskiej Holokaustu. Nie przeprowadza natomiast badań empirycznych, które pozwoliłyby na wyciągnięcie ciekawych wniosków na temat recepcji popkultury. Podobnie wygląda metodologia w pracach Rosenfelda i Samuelsa.

Definiowanie popkultury w zakresie, jaki interesuje mnie w tym artykule, nie ma swojego stałego miejsca w polskich badaniach literaturoznawczych. Jednym ze słów-kluczy, zastępujących tego typu refleksję, jest kicz holokaustowy. Wydaje się on jednak nieprecyzyjną mieszaniną treści etycznych i estetycznych oraz kategorią uniemożliwiającą poważną dyskusję na temat tekstów kultury. Jak więc zdefiniować przedmiot badań?

Z rozważań Johna Fiskego, prowadzonych w oparciu o przykłady takie jak piosenka zespołu Midnight Oil *The Beds Are Burning* czy serial *Dallas*, wynika, że analizowanie narracji z myślą o ich interpretacyjnym potencjale,

czyli trwałym i raz na zawsze danym komponentem tekstu, mija się z celem (Fiske, 2010: 173–174). „Polityka formy popularnej wynika raczej z warunków, w których jest odczytywana, niż z cech samego tekstu, a mówiąc ściślej, można ją znaleźć na wspólnej płaszczyźnie między nimi” (Fiske, 2010: 173). Spróbujmy zobaczyć krzyżujące się intencje odbiorców na przykładzie *Czasu niedokonanego* Bronisława Wildsteina. W opinii krytyków neoliberalnych i lewicowych jest to proza „kiczowata” (Sasinowski, 2015: 105), „równie kiepska jak wcześniejsze jego [Wildsteina] dzieła” (Nowacki, 2011: 45) i przypominająca „harlequin dla pravicowców” (Sasinowski, 2015: 105). Szczególnie to ostatnie określenie, wedle którego *Czas...* to powieść romansowa, wydaje się znaczące. Krytyk nie używa bowiem słowa „romans” w znaczeniu gatunkowym, lecz wartościującym, aby zakwestionować powagę dzieła. Z kolei krytyka prawicowa upatruje w *Czasie niedokonanym* podobieństw z sagą Manna i powieściami Stefana Żeromskiego (Urbanowski, 2014: 191). Sam Wildstein porównuje swoją powieść do twórczości Fiodora Dostojewskiego (Wildstein, 2012: 337). Intencje każdej z grup, negocjujących ideologię *Czasu niedokonanego*, są zatem różne. Którą z nich powinno się brać pod uwagę bardziej, a którą mniej, i czy tego typu rozważania nie lepiej od razu zastąpić wnioskiem o kontekstualizację znaczenia, proponowaną przez Johna Storeya?

Pozostaje jeszcze jedna wątpliwość. W przypadku powieści kryminalnych, na przykład Wrońskiego i Miłoszewskiego, popkulturowość stanowi konsensus między wyborami autora, odbiorców, wydawnictwa i znaczeniem samego tekstu. Trudno o podobną zgodę w związku z sagą *Czas niedokonany*. Kryterium, jakim się kieruję, zaliczając tę powieść do popkultury, wynika przede wszystkim z nieobecności w niej mechanizmu dekonstrukcji, który odpowiada za podatność tekstu na rozmaite, chociaż nie zawsze zgodne ze sobą odczytania. Powieścią, w której taki mechanizm działa niezawodnie od ponad wieku, jest *Lalka* Bolesława Prusa. Jej przeciwieństwem mogą być *Drugie pokolenie* i *Plotka* Mariana Gawalewicza, czyli nieudane powieści wysokoartystyczne, czytane współcześnie jak popkultura (Poniatowska, 2014).

Oprócz stereotypów, przynależności gatunkowej (która niekiedy zostaje przeniesiona w sferę profesjonalnego odbioru w wymiarze negatywnym), całej gamy toposów i archetypów powieść popularna jest przede wszystkim zjawiskiem społecznym, jak twierdzi Fiske, uwikłanym w grę społeczną (Fiske, 2010: 164). Być może opowieści rodzinne, szczególnie lubiane przez popkulturę, stanowią przykład gry wyjątkowo ważnej, chociażby dlatego, że uwalniana przy okazji ideologia uderza w miejsca najbardziej czułe, związane z tym, co przeżywamy sami.

Rodzina jako ideologia

Zestawienie *Mysiego domku* Schaapman i *Czasu niedokonanego* Wildsteina, opowieści, zdawałoby się, bez wspólnego mianownika, stanowi znakomitą okazję, aby prześledzić wątki żydowskie w popkulturze. Sześćdziesięciostronicowa książka dla dzieci holenderskiej pisarki to estetyczne cacko. Na jej zawartość, oprócz krótkiej narracji, składają się fotografie ponad stupokojowej konstrukcji z miniaturowymi sprzętami, meblami i innymi utensyliami, skonstruowanymi przez autorkę z autentycznych materiałów z lat 50., 60. i 70. XX wieku (Schaapman, 2012: 2). *Mysi domek* nie tylko się czyta, ale i ogląda, i to właśnie dzięki lekturze fotografii, częściowo związanych z narracją, wyłania się, wspomniana wcześniej, żydowska opowieść.

W 2004 roku Schaapman wydała prozę autobiograficzną *Zonder moeder* (*Bez matki*) (Schaapman, 2004), poświęconą zmarłej matce, urodzonej w Indonezji. Ważną jej część stanowiły wspomnienia książki dla dzieci *Het Muizenboek* (*The Mouse Book*) z 1950 roku, napisanej przez Clinge Doorenbos z ilustracjami Nans van Leeuwen. Duża, wielopokoleniowa rodzina przyniosła Karinie Schaapman i wychowującej ją samotnie matce ukojenie. Jest to wątek, wokół którego osnuty został również *Mysi domek*.

Młode myszy, Sam i Julia, mieszkające pod jednym dachem, należą do różnych rodzin. Julię wychowuje matka (akcent autobiograficzny), Sam ma oprócz rodziców także dziadka, ciotki, wujków i kuzynów. Odwiedzając jego krewnych, Julia nie tylko zawiera znajomości. Odnajduje przede wszystkim rodzinę. Widać to chociażby w rozdziale *Urodziny Zosi*, poświęconym kilkuletniej kuzynce Sama i jego żydowskiej ciotce. Julia na pożegnanie woła „Jejku, mam teraz ciocię!” (Schaapman, 2012: 28), reagując w ten sposób na zaproszenie matki Zosi, aby Julia mówiła do niej „ciociu”. Na stoliku nocnym ciotki Sama obok ebonitowego telefonu, świecy, kwiatów i kartki urodzinowej Schaapman położyła miniaturę *Dziennika* Anny Frank, zdaniem Mintza symbolu amerykańskiej Holokaustu (Mintz, 2000: 81). Co może oznaczać ta miniatura dla ideologii rodziny? Diane L. Wolf w publikacji poświęconej żydowskim dzieciom ukrywanym w Holandii w czasie II wojny światowej nazwała dokument Frank „najbardziej znaną ikoną Holokaustu” (Wolf, 2007: 19), a jej dom najczęściej odwiedzany przez turystów zagranicznych miejscem w Holandii (Wolf, 2007: 18). Znaczenie tych zapisków jest zatem symboliczne i może być rozumiane jako kod popkultury. Nas jednak interesują zawarte w nich treści rodzinne.

Pamiętniki Anny Frank odsyłają do ukrywającej się rodziny trzynastolatki, a w dalszej kolejności do pokoju przepełnionego ludźmi, w którym Frankowie znaleźli schronienie. Taki obraz zawiera zarówno czynniki zagrożenia, jak i bezpieczeństwa, łączy się również z sąsiedztwem i sekretami, które w opowieści Schaapman symbolizują myszy oraz ich schowki (Frank, 2003). Pomyśl, aby przedstawić żydowską rodzinę w mysich maskach, holenderska autorka zaczerpnęła z czytanej w dzieciństwie bajki. Myszy oznaczać mogą jednak również stworzenia, które ze strachu przed innymi tworzą zawile struktury rodzinne w najbardziej niewidocznych miejscach. Przypominają też bohaterów innej ikonicznej reprezentacji Holokaustu – komiksu *Maus* Arta Spiegelmana. To kolejny popkulturowy tekst, z którego Schaapman czerpie inspiracje, korzystając głównie z jego treści rodzinnych. Rozbita rodzina Arta, składająca się początkowo z dwóch braci i rodziców, z czasem staje się nieogojącą się raną. Schaapman jednak unika takiego spojrzenia i czyni Julię, swoje powieściowe *alter ego*, częścią żydowskiej, szczęśliwej rodziny, zasiedlającej wielokondygnacyjny domek.

Osią sagi Wildsteina są dzieje Polski w dwudziestym wieku. Jest to jednak oś wbita w sam środek historii rodzinnej, wywodzącej się od Barucha Broka, pochodzącego z Kurowa koło Pińska. Bohaterowie *Czasu niedokonanego* to jego potomkowie i ich polskie partnerki bądź żony. Łącząca ich więź, o czym będzie mowa, jest polityczna, jednak żydowska rodzina, którą bierze pod lupę Wildstein, wymyka się prawniczym stereotypom. Poprzez historię wielodzietnej rodziny cadyka Broka, częściowo wymordowanej podczas pogromu w 1908 roku, Wildstein głosi pochwałę tradycyjnych wartości patriarchalnych (Brok jest zajęty medytacjami i pomocą polskim sąsiadom, podczas gdy jego żona zajmuje się domem); Broków żyjących w pojedynkę, takich jak czekista Jakub, spotyka wiele przykrości, dokonują nietrafionych

wyborów i w końcu tracą sens życia, przytłoczeni samotnością. W pokoleniu Benedykta (wnuka Barucha) ta prosta, katolicka zasada przestaje działać, a rodzina nie daje już szczęścia jak w *Mysim domku*. Mimo małżeństwa z Zuzanną, córką uczestników powstania warszawskiego, i narodzin syna, ocalony z Zagłady Baruch-Benedykt (noszący spolszczone imię) zostaje ukąszony przez komunizm. Ślad tego ukąszenia nosi jeszcze następne pokolenie. Jego syn Adam, amerykański kapitalista, nie potrafi poukładać sobie życia, opiera je na posuniętych do granic egoizmu indywidualizmie, który pozwala mu porzucić śmiertelnie odurzoną środkami nasennymi i alkoholem dziennikarkę Monikę Gaję.

Przejście od modelu wielopokoleniowej rodziny żydowskiej, w której najważniejsze są dostatek i bezpieczeństwo (Schaapman), do modelu rodziny w połowie żydowskiej nie oddaje pełnego obrazu relacji rodzinnych, o jakich piszą autorzy sag. Warto wspomnieć o wielkiej niemieckiej rodzinie z powieści Eltona, której częścią są żydowscy mieszkańcy Berlina, rozpadającej się w latach 30. po dojściu Hitlera do władzy. W jednej ze scen widzimy młodą matkę bliźniąt, Friedę Stengel, pozującą niemieckiemu antysemitom do rzeźby przedstawiającej Córę Renu (Elton, 2015: 44–51). Parodia ideologii rasowej polega na tym, że symbol germańskości został wyrzeźbiony w oparciu o rysy Żydówki. Ma to głębsze konsekwencje. Żydowscy bohaterowie *Dwóch braci* są tak bardzo podobni do ideału „nazistowskiej młodzieży o natchnionych twarzach”, „że gdyby nie ciemne włosy [...], mogliby pozować do tego plakatu [przedstawiającego Hitlerjugend i Bund Deutscher Mädel]” (Elton, 2015: 399). Aby udowodnić tę tezę, Elton powołał do życia fakt z punktu widzenia biologii niemożliwy: braci bliźniaków, Niemca i Żyda. Tajemnicza adopcja, jakiej dokonują rodzice zmarłego przy porodzie chłopca, przygarniając niemieckie dziecko, skutkuje wydarzeniami, mającymi unacoczyć odbiorcy szok, jakiego doznali berlińczycy pochodzenia żydowskiego podczas „nocy kryształowej”.

Tu, w Berlinie, ludzie znali Żydów. Pracowali z nimi, trzymali pieniądze w ich bankach, kupowali od nich ciasta. Wiedzieli, że to nie mogą być ci sami Żydzi, którzy spędzają czas, jak napisał Hitler, czając się godzinami w ciemnej uliczce w oczekiwaniu na niewinne młode Aryjki, żeby je zgwałcić i tym samym skazić ich czystą krew. (Elton, 2015: 149)

Dziedzictwo traumy i przeklęty kapitał

Mysi domek to jedyna saga wyjaśniająca, na czym polega wzmocnienie rodzinnej struktury poprzez dziedziczenie kapitału. Aktywność myszy, które od pokoleń gromadzą i sortują żywność, produkują mydło, peklują mięso, pieką, gotują, piorą, sadzą kwiaty, szyją, a nawet zbierają makulaturę, raz w tygodniu podczas szabatu zostaje zatrzymana. W salonie, dokąd trafia również Julia, oprócz porcelanowego serwisu i kryształowych żyrandoli wiszą bądź stoją zdjęcia przodków, w tym również rabinów. Jest to jedyny ślad po historycznej przerwie w akumulacji kapitału, jaką stanowił Holocaust. Pomnażanie mysich dóbr nie ma końca.

Gwałtownemu załamaniu ulega natomiast model rodziny oparty na dziedziczeniu kapitału w *Czasie niedokonanym*, *Stuleciu Winnych* i *Dwu braciach*. Bogate żydowskie rody Broków, Lilpopów, Rosenbergów, Freilichów i Fischerów zostają ograbione i zgładzone. Ich potomkowie, jak Benedykt Brok czy Dagmara Fischer, dziedziczą bądź przekazują dalej lęk historyczno-kulturowy.

Wildstein widzi w żydowskich majątkach dwojakiego rodzaju ideologię. Gdy służą one pogłębianiu metafizyki (jak u Barucha), są dobre, szczególnie w połączeniu z wielodzietną rodziną. W sytuacji zbijania kapitału na cudzym nieszczęściu, szczególnie na wojnie, sfera ekonomiczna zostaje potępiona (staje się „potępioną duszą” – Wildstein, 2011: 17). Jest to przypadek samotnie żyjącego brata Barucha, Abrama, pod którego opiekę dostała się ocalona z pogromu w Kurowie część rodziny. Abram to zresztą chciwy spekulant, który „wielkie pieniądze zrobił na handlu bronią [...]. Podobno miał udziały w wielkich, nielegalnych operacjach finansowych, a nawet dogadywał się z bandytami” (Wildstein, 2011: 17). Kapitał umożliwia Brokom przetrwanie Zagłady. Benedykt w chaotycznej i krótkiej opowieści o swoim ocaleniu wspomina kilka różnych kryjówek, za które jego ojciec najprawdopodobniej zapłacił (Wildstein, 2011: 52). Jednak na tym jego rodzinne dziedzictwo się kończy, ponieważ jako partyjny dziennikarz i autor scenariusza do serialu *Kierownicy*, będącego zawaolowaną wersją *Dyrektorów* ze scenariuszem Aleksandra Minkowskiego, Benedykt staje się beneficjentem kapitału partyjnego. Adam, ostatni z rodu Broków, jest kapitalistą melancholijnym, opierającym swoją politykę nie na pomnażaniu majątku, lecz na sentymentach etycznych. Gdy dowiaduje się, że spółka, w której miał duże udziały, prowadzi nieczyste interesy, wycofuje się.

Wildstein pokazuje, że rozwój kapitału żydowskiego jest konsekwencją zajmowania przez Żydów po wojnie intratnych stanowisk. Brokowie są więc lekarzami, dziennikarzami, a po 1989 roku z powrotem kapitalistami, prowadzą jednak coraz gorszą politykę rodzinną, dlatego ich bogactwo ulega roztrwonieniu. Benedykt przekazuje Adamowi lęk przed przyszłością, na który zaczął cierpieć tuż po ocaleniu. Na temat strachu miała również powstać ostatnia książka żydowskiego socjologa Kleina (czyli Zygmunta Baumana), którego asystentem przed 1968 rokiem był Benedykt Brok. Stereotyp ekonomiczny, oparty na odwiecznych związkach Żydów ze złotem, po wojnie został więc zastąpiony lękiem, a dziedzictwo traumy, aktualne w drugim pokoleniu, stało się przekłętym kapitałem.

Historia

Powieści Eltona, Grabowskiej i Wildsteina rozbudowaną fabułę rodzinną łączą z refleksją na temat historii i polityki. Jej najważniejsze punkty to: sowiecka rewolucja i pogromy antyżydowskie na początku XX wieku (Wildstein), narastający antysemityzm lat trzydziestych (Elton), Zagłada (Grabowska, Wildstein), marzec 1968 (Grabowska, Wildstein), współpraca Żydów ze Stasi (Elton) i komunistami (Wildstein) oraz lustracja żydokomuny (Wildstein). Wiele z tych zagadnień, zamiast pogłębionej analizy, staje się repetycją znanych faktów bądź stereotypów. Pisząc o ocaleniu Benedykta z Zagłady, Wildstein ogranicza się do krótkiej opowieści o chłopcu ukrywanym w szafie. Pogrom w Kurowie autor *Mistrza* opisuje w kategoriach antysąsiedzkiej masakry. Rok 1968 Grabowska i Wildstein łączą z nagłym odkryciem żydowskiej tożsamości oraz atakiem i pobiciem Chawy Rosenberg, zaadoptowanej przez

Anię Winną pod nazwiskiem Ewa Winna, a także relegacją Benedykta Broka i przesłuchaniami jego narzeczonej, Zuzanny („Z Żydkami się zadaje” – Wildstein, 2011: 59).

Warto bliżej przyjrzeć się dwóm wątkom: żydowskiej finansjerze i jej losom w czasie Zagłady oraz żydowskim agentom Stasi i Służb Bezpieczeństwa. W powieściach Eltona i Grabowskiej pojawia się typ bohaterki, którą autor *Dwóch braci* nazywa „złowrogą pięknością” (Elton, 2015: 497). W *Stuleciu Winnych* jest nią Róża Rosenberg, córka bogatego warszawskiego lekarza i żona cenionego pediatry; w powieści Eltona taką rolę odgrywa Dagmara Fischer, „księżniczka z Ku'dammu”, córka milionera i właściciela jednego z najdroższych w Berlinie domów towarowych. Przyjaźń Róży z Winną, zakończona adopcją Chawy, przebiega podobnie do relacji Dagmary z bliźniakami Ottonem i Paulusem Stengłami, i w ocenie obu bohaterek ma wymiar pragmatyczny. Gdyby nie złe położenie, w jakim się znalazły, Dagmara i Róża nigdy nie zaprzyjaźniłyby się z przedstawicielami biedniejszego mieszczaństwa. Izolacjonizm żydowskiej finansjery oboje pisarze piętnują jako patologię. Konsekwencją tego założenia jest śmierć Róży po tym, jak Winna nakrywa ją *in flagranti* z Kazimierzem; Dagmara okazuje się agentką niemieckich służb specjalnych, która z braćmi Stengłami związała się z wyrachowania, a po wojnie jednego z nich zamierza wydać Stasi.

W powieści Wildsteina kluczową rolę odgrywa małżeństwo rozumiane jako układ polityczny (Urbanowski, 2014: 192–194). Łącząc Zuzannę i Benedykta, czyli opozycjonistkę, działaczkę KOR i partyjnego dziennikarza oraz agenta służb specjalnych, Wildstein wraca do tematu, który w latach osiemdziesiątych podjęła Maria Nurowska w powieści *Postscriptum*. Autorka *Rosyjskiego kochanka* pokazała, że równoczesne bycie Polakiem i Żydem skutkuje tragicznym rozdarciem; tę samą konkluzję powtórzył Wildstein w odniesieniu do polsko-żydowskiego społeczeństwa, niepotrafiącego zgodnie żyć na poziomie mikrostruktury.

Zakończenie

Obraz żydowskiej rodziny rozwija się współcześnie jako alternatywa wobec postszlacheckiego i mieszczańskiego modelu rodzinnej wspólnoty wykreowanego w prozie odcinkowej, autorstwa między innymi Małgorzaty Gutowskiej-Adamczyk, Małgorzaty Kalicińskiej czy Albeny Grabowskiej. Pojawienie się takiej alternatywy jest dużym osiągnięciem powieści popularnej. O zdominowaniu przez polskie mity rodzinne, wywodzące się z XIX wieku, twórczości filmowej i telewizyjnej pisała Alicja Kisielewska w pracy *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności* (Kisielewska, 2009), która stanowi ważny punkt odniesienia dla badań sag literackich z wątkami żydowskimi. Istotna wydaje się również zmiana zakresu zainteresowań autorów sięgających po historię XX wieku w rozumieniu czasu przemian modelu rodziny. Na jej podstawie można odnieść się raz jeszcze do uwag Janusza Dunina.

Współczesny obraz Żyda w popkulturze został wzbogacony o postacie dobrych sąsiadów i kapitalistów, ale też beneficjentów systemu komunistycznego. Łączy się także z problematyką tożsamości i „mitu rodziny jako wspólnoty rodzinno-narodowej” (Prokop, 1993: 24), znaną z twórczości Nurowskiej. Odrębną rolę w kreowaniu wizerunku Żyda pełni wielopokoleniowa, bogata rodzina, zachowująca tradycyjne wartości. Stanowi ona skupisko mitów, porównywalnych (zwłaszcza w sferze oddziaływania) z polskimi wyobrażeniami

o rodzinie. Badając je, warto pamiętać o żydowskim imaginariu (Elton, Wildstein), które różni się w wielu punktach od innych perspektyw, na przykład emigranckiej (Schaapman) czy polsko-ziemiańskiej (Grabowska), obecnych we współczesnych, rodzinnych sagach.

BIBLIOGRAFIA

- Des Pres (1980). *The survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne.
- Dunin J. (2006). Żyd w polskiej literaturze popularnej [w:] Żabski T. (red.), *Słownik literatury popularnej*. Wrocław.
- Elton B. (2015). *Dwaj bracia*. Warszawa.
- Fiske J. (2010). *Zrozumieć kulturę popularną*. Kraków.
- Frank A. (2003). *Dziennik (Oficyna). 12 czerwca 1942–1 sierpnia 1944*. Kraków.
- Gosk H. (2015). *Wychodzenie z „cienia imperium”. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Kraków.
- Grabowska A. (2014). *Stulecie Winnych. Ci, którzy przeżyli. Tom I sagi*. Warszawa.
- Grabowska A. (2015a). *Stulecie Winnych. Ci, którzy walczyli. Tom II sagi*. Warszawa.
- Grabowska A. (2015b). *Stulecie Winnych. Ci, którzy wierzyli. Tom III sagi*. Warszawa.
- Kisielewska A. (2009). *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*. Kraków.
- Machery P. (1978). *A Theory of Literary Production*. Transl. Geoffrey Wall. London, Henely and Boston.
- Mintz A. (2001). *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle and London.
- Nowacki D. (2011). (Budden)Brookowie, czyli pragnienie wybitności, „Nowe Książki”, 8.
- Poniatowska I. (2014). *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*. Warszawa.
- Samuels R. (2007). *Teaching the Rhetoric of Resistance. The Popular Holocaust and Social Change in a Post 9/11 World* *Psychoanalysis, Education and Social Transformation*.
- Sasinowski A. (2015). Wspólnota w agonii [w:] *Apetyt na eksces. Szkice o literaturze, szkice o krytyce*. Szczecin-Bezrzecze.
- Schaapman K. (2012). *Mysi domek. Sam i Julia*. Poznań.
- Schaapman K. (2004). *Zonder moeder*.
- Storey J. (2003). *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*. Kraków.
- Prokop J. (1993). *Universum polski. Literatura, wyobraźnia zbiorowa, mity polityczne*. Kraków.
- Rosenfeld A. H. (2013). *Kres Holokaustu*. Kraków.
- Urbanowski M. (2014). *Romans z Polską. O literaturze współczesnej*. Kraków.
- Wildstein B. (2011). *Czas niedokonany*. Poznań.
- Wolf D.L. (2007). *Nie tylko Anna Frank. Ukrywane dzieci i ich rodziny w wojennej Holandii*. Kraków.