

Hayden White

Sny z Auschwitz

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (152), 445-454

2015

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.

Roztrząsania i rozbiory

Sny z Auschwitz¹

Hayden White

Forma recenzji nie pozwala mi oddać pełnej sprawiedliwości książce Otto Dova Kulki *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, napisanej po hebrajsku, a przetłumaczonej na język angielski przez Ralphi Mandela. Już w chwili otwarcia książki zdajemy sobie sprawę, że stoimy wobec próby literackiego opracowania rzeczywistego wydarzenia historycznego określanego mianem Holocaustu. O tym jednak, że mamy do czynienia z wysiłkiem mającym na celu przekroczenie przepaści, która według autora rozpościera się między „historią” a „osobistą” pamięcią, informuje nas nie tylko poetyckość tytułu (*Pejzaże metropolii śmierci*), ale także motto, spis treści, podziękowania (gdzie autor mówi, że jest to tekst „pozanaukowy”), wstęp („postanowiłem oddzielić własną biografię od przeszłości historycznej”²) oraz tytuł pierwszego rozdziału (*Prolog, który mógłby być również epilogiem*).

Hayden White – amerykański badacz teorii i historii historiografii, krytyk kultury, emerytowany profesor historii świadomości na University of California w Santa Cruz oraz literatury porównawczej na Stanford University. Autor książek: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect* (1999), *The Practical Past* (2014).

1 Niepublikowana do tej pory recenzja książki Otto Dova Kulki *Landscapes of the Metropolis of Death. Reflections on Memory and Imagination*, trans. R. Mandel, Allen Lane, London 2013. Wszystkie cytaty za wydaniem polskim: O.D. Kulka *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, przeł. M. Szczubiałka, Czarne, Wołowiec 2014..

2 Tamże, s. 13.

Kulka utrzymuje, że jego opowieść o wspomnieniach z obozów jest czysto osobista, nie zaś historyczna, oraz że obraz „niezmiennego prawa śmierci”, który rządzi tym miejscem, jest bardziej „mityczny” niż racjonalny w swym rodzaju. Jednak choć Kulka niestrudzenie powtarza, że wprowadza nas do swego osobistego świata (nazywa go nawet w jednym miejscu „Kulkowskim”), to równocześnie odwołuje się do szeregu literackich arcydzieł (*Michael Kohlhaas* Heinricha von Kleista, *Zamek* Franza Kafki oraz *Austerlitz* Winfrieda Georga Sebald) jako paradygmatów takiego rodzaju po z n a n i a, jakie chce osiągnąć przez swoją „refleksję nad pamięcią i wyobraźnią”.

Wspominając ostatnie dni w Auschwitz, kiedy zdawało się, że „rychle się urzeczywistnią nadrzędne prawo i nadrzędny porządek, które rządzą wszystkimi tymi sferami [...] w swoistej i straszliwej sprawiedliwości, która za nimi stoi, mielącej wszelkiego rodzaju małe zło w młynie przerastającego wszystkiego zła”, Kulka nagle przypomina sobie, że: „wiele lat później, tu, w Jerozolimie, [...] wydawało mi się, że zrozumiałem intelektualnie to, co wtedy wyczuwałem³. To nagle p o z n a w c z e rozpoznanie przyszło jednak, jak wyjaśnia Kulka, nie drogą naukowego badania, ale dzięki lekturze dwóch tekstów literackich Kleista, *Michaela Kohlhaasa* i *Trzęsienia ziemi w Chile*. Analogiczna scena rozpoznania znajduje się również w rozdziale piątym, w części zatytułowanej *Kolonia karna*.

Tytuł ten jest oczywiście aluzją do znanej opowieści Kafki o sposobie przeprowadzania egzekucji więźniów w mitycznym więzieniu, w pewnej odległej „kolonii”, gdzie wynaleziono maszynę, która – w iście dantejskiej scenie – zabija skazańca, stopniowo wypisując na jego ciele nazwę przestępstwa, za które został skazany.

W opowiadaniu Kafki maszyna, działając jak gdyby autonomicznie, zabija oficera, który powinien nią kierować. Kulka nawiązuje do opowieści Kafki, by wyjaśnić scenę wymierzenia kary (obserwowanej przez niego jako chłopca), która zdarzyła się w Auschwitz jesienią 1944 roku, i nadać jej możliwe „znaczenie”. Jakie było „znaczenie” „ceremonii” bicia więźnia przez kapo uzbrojonych w patyki lub pałki, bezpośrednio poprzedzającej chłostę pejczem i ostatecznie prowadzącej do pobicia więźnia na śmierć? Kulka przedstawia interpretację swoich zapamiętanych „uczuc⁴”, dotyczących tej sceny, ale moje

3 Tamże.

4 „To, co ta scena osadziła w mojej pamięci, sprowadza się do poczucia osobliwej «sprawiedliwości», która tkwiła w tym wszystkim; poczucia, że było to urzeczywistnienie zagadkowego «porządku» przenikającego codzienne życie obozu. Ofiara i oprawcy lub może kaci i bicze spr-

szczególne zainteresowanie budzą uwagi, które czyni on na temat swoich późniejszych „przywołań” tego incydentu, oraz miejsce, jakie scena ta zajmuje w jego pamięci: „zapewne nie przypomniabym sobie tych wydarzeń, zapewne scena ta i jej znaczenie nie wryłyby mi się w pamięć, gdyby nie wyłoniły się ponownie w świadomości o wiele później, gdy czytałem opowiadanie Kafki *In der Strafkolonie, Kolonia Karne*”⁵. To, co dzieje się później w książce Kulki, jest „czytaniem” sceny karania, która miesza się z wątkami i obrazami pochodzącymi z opowiadania Kafki do tego stopnia, że nie jest już możliwe określenie, która opowieść wyjaśnia którą. Fragment kończy się obrazem Auschwitz

spowitego nadal nimbem „chwały”, który nadal się utrzymywał, tak samo jak w przypadku kolonii karnej z opowieści Kafki... Myślę o czymś, co na pozór już zniknęło, ale nadal istnieje, jak istnieje ów porządek, jak istnieje kara i ofiara, która najwyraźniej chętnie poddaje się karze, co wszystko wygląda bardzo osobliwie w oczach podróżnego, który po prostu beznamiętnie rejestruje zdarzenia jako czyste obrazy. Właśnie tak zapisały się one we mnie.⁶

W tym ostatnim fragmencie ton, nastrój oraz sposób prezentacji staje się umyślnie pasywny, czerpie swoją moc i siłę oddziaływania z inspiracji relatywnie bardziej artystyczną techniką kafkowskiego opowiadania. W rzeczywistości afekt, którego moglibyśmy się spodziewać, jest zapożyczony z opowieści Kafki i pomieszany ze wspomnieniami przywoływanymi przez Kulkę w dojrzałym wieku.

Rozdział, w którym została opisana scena „przemocy”, nosi tytuł *Spostrzeżenia i zagadki dotyczące obrazów pamięciowych*. Zagadki, o których tu mowa, wiążą się m.in. z zawodnością pamięci Kulki, jeśli chodzi o „okrucieństwa... przemoc... tortury i pojedyncze zabójstwa”⁷, które, „o ile potrafię ocenić, przedstawia się jako codzienność w świecie obozów”⁸. Rozdział ten koncentruje się na dwóch scenach okrucieństwa i przemocy, które Kulka pamięta

wiedliwości, na które skazano więźnia, tworzyli jak gdyby jeden system, w którym nie da się odróżnić, oddzielić ofiary od wykonawców kary” (tamże, s. 71).

5 Tamże, s. 44.

6 Tamże, s. 72.

7 Tamże, s. 67.

8 Tamże.

a które zdają się wymykać interpretacji innej niż przez odwołanie się do jakiejś struktury znaczenia, zaczerpniętej z literatury.

Wskazywałem już, że teksty literackie (*Michael Kohlhaas* i *Trzęsienie ziemi w Chile* Kleista) służą w książce Kulki zarówno jako wsparcie dla wspomnień, jak i jako interpretacja scen wymierzania kary. Drugą taką sceną była egzekucja czterech rosyjskich jeńców wojennych, którzy zostali złapani podczas próby ucieczki i nawet prowadzeni na stryczek opierali się, krzycząc „Za Stalina! Za ojczyznę!”, co Kulka uznał wówczas za „krzyk bohaterstwa i oporu”⁹ i co zainspirowało go do patrzenia, do pamiętania oraz do zemśczenia się „gdy nadejdzie czas sprawiedliwości i odpłaty”¹⁰. Komentując tę scenę, Kulka mówi:

Ta myśl o wymierzeniu sprawiedliwości wykraczała poza niezmiennie prawo, które tam rządziło. Jak gdyby te okrzyki rozdarły terazniejszość tamtego czasu i odsłoniły inny wymiar, utopijny, ale przynajmniej na chwilę namacalnie rzeczywisty, skoro każdy myślał wtedy o zemście, którą nazywano po imieniu.¹¹

W tym momencie chciałbym podkreślić, że komentując książkę Kulki, podążam za porządkiem lub nieporządkiem kolażu, a więc za tą właściwością tego gatunku, która wyróżnia go jako przykład modernistycznej formy ekspresji literackiej. To literackość jest właśnie tą cechą, która odróżnia tekst Kulki od setek tysięcy świadectw naznaczonych spontanicznością, brakiem artyzmu oraz anarchią wypowiedzi. Przez literackość rozumiem tu refleksyjność, intertekstualność i samoświadomą antynarracyjność dyskursu, dramatyzm, ekspozycję złożonego kodu kulturowego, opór przed jakimkolwiek rodzajem patosu, zastosowanie takich środków jak *praesens historicum* oraz mowa pozornie zależna, a ponadto szczególne użycie – mniej jako dokumentów, a bardziej jako interpretantów materii językowej – rozproszonych w obrębie tekstu obrazów, fotografii, rysunków, sztychów i tym podobnych (jak np. zamieszczona na stronie 56 fotografia pogrążonej w półmroku stacji kolejowej, wzięta z książki *Austerlitz* W.G. Sebald – antypowieści, która posługując się formą powieści, oddaje beznadzieję prób nadawania sensu

9 Tamże, s. 74.

10 Tamże, s. 75.

11 Tamże.

temu, co przydarzyło się europejskim Żydom w tym wydarzeniu, które określamy mianem Holokaustu).

Jak wskazywałem wyżej, Kulka podkreśla, że nie tworzy ani historii, ani literatury, ale coś w rodzaju mitu, co – jak zauważa T.S. Eliot w swojej słynnej recenzji *Ulysses* Joyce'a – odróżnia modernistyczne pisarstwo od jego realistycznych poprzedników [„Zamiast metody narracyjnej możemy teraz stosować metodę mityczną. Wierzę głęboko, że jest to krok w stronę uprzyśtępnienia sztuce nowoczesnego świata”¹²]. Zapowiadało to już motto, które Kulka umieścił na początku swej relacji ze zstępowania nie w historię, ale w coś bardziej pierwotnego niż historia, w „metropolię śmierci”, gdzie „niezmienne prawo Wielkiej Śmierci” jest pokazane jako możliwe do przezwyciężenia tylko przez sztukę.

Wspomniane motto jest opatrzone uwagą „na kanwie przypowieści Kafki”:

Pozostał niewytłumaczalny pejzaż ruin. – Historia próbuje
Tłumaczyć niewytłumaczalne. Ale że wyrasta z pnia prawdy,
W końcu sama niechybnie obróci się w niewytłumaczalne.¹³

Trzeba przyznać, że ten fragment odczytany dosłownie, nie ma sensu¹⁴ (myślnik umieszczony po „pejzażu ruin” w wąty sposób sygnalizuje logiczny

12 T.S. Eliot *Ulysses, Order, and Myth* (1923). Cytat za T.S. Eliot, „*Ulysses*”, *porządek i mit*, przeł. S. Barańczak, „Nurt” 1970 nr 5. Wyrazy podziękowania dla Geralda Lucasa i jego bloga „Eliot and the Mythic Method,” który można odnaleźć pod adresem: <http://grlucas.net/2004/07/19/eliot-and-the-mythic-method/>. Eliot oddaje W.B. Yeatsowi pierwszeństwo dostrzeżenia w micie środka niezbędnego do zrozumienia współczesności. Eliot pisze: „W manipulowaniu ciągłą paralelą między współczesnością a starożytnością, Pan Joyce stosuje metodę, którą inni muszą stosować po nim [...]. Jest to po prostu sposób kontrolowania, zarządzania, nadawania kształtu i znaczenia ogromnej panoramie bezcelowości i anarchii, jaką jest współczesna historia”. Oczywiście Profesor Kulka używa idei mitu w czysto indywidualny sposób, ale wydaje się, że jest to metafora alternatywnej drogi uchwytowania aporii ludzkiego życia, poza granicami historii, religii i nauki. Moje własne rozumienie „mitu” jest bliższe temu, które prezentuje Northrop Frye: sublimowane w postklasowym i postchrześcijańskim świecie mity dostarczają fabuły, sposobów obrazowania, struktur znaczenia i symboliki, dzięki którym „sztuka” (a szczególnie „literatura”) może usiłować pośredniczyć w wyrażaniu konfliktów ludzkiego życia w „wyobrażeniowym” (w Lacanowskim rozumieniu tego pojęcia) porządku.

13 O.D. Kulka *Pejzaże...*, s. 5.

14 Nie potrafiłem znaleźć tego motto po niemiecku. Zakładam więc, że w książce Kulki jest ono w języku hebrajskim. Czy motto przetłumaczono na angielski z hebrajskiego, czy z niemieckiego? Oczywiście, takie pytania raczej się nie pojawiają, jeśli czytamy ten tekst jako usną

związek między przesłankami sylogizmu. Ponadto, czy to, co „wyrasta” w drugiej linijce, odnosi się do „historii”, czy do „niewytłumaczalnego”?).

Przyznaję, że po analizie tego motta równocześnie nie wiem i wiem dokładnie, co ono oznacza – tak samo, jak równocześnie nie wiem i wiem doskonale, o co chodzi w każdej z przypowieści Kafki. Zastanawia mnie jednak, że profesjonalny historyk, znany ze swojej obiektywności i dystansu, z jakimi podchodzi do współczesnej historii Niemiec, rozpoczyna swą książkę mottem mówiącym o „niewytłumaczalności” historii, a w gruncie rzeczy, o historycznej niewytłumaczalności, wynikającej z jej „zakorzenienia” w „prawdzie”. Kulka twierdzi, że chociaż „te teksty [...] są zakotwiczone w konkretnych wydarzeniach historycznych”, to równocześnie «wykraczają poza dziedzinę historii»¹⁵, by dać obraz... no właśnie czego? „Prywatnej mitologii”, niemającej nic wspólnego z historyczną rzeczywistością Theresienstadt i Auschwitz? Czy morałem relacji Kulki z podróży do obozów, najpierw jako młodego chłopca, później jako dojrzałego historyka, jest konstatacja, że „pamięć i historia” muszą na zawsze pozostać od siebie oddzielone? Założenie to jest obecne w wielu miejscach tekstu, ale skoro mamy do czynienia z przypowieścią – gatunkiem bez wątpienia literackim – powinniśmy zachowując czujność, spodziewać się przemian, inwersji i przemieszczeń, które odróżniają dyskurs literacki lub poetycki od jego dosłownego, realistycznego odpowiednika w nauce.

Zanim pokażę, w jaki sposób taka konstrukcja świadectwa działa, by wytworzyć trzecie znaczenie, obok powierzchni wypowiedzi, ponad lub poza nią, chciałbym krótko scharakteryzować te formy tekstu, z którymi mamy do czynienia, czytając książkę Kulki. Chociaż jest to tekst narracyjny, który zawiera kilka pojedynczych opowieści, to jako całość opiera się on wszelkim formom narracyjnie lub fabularnie rozumianej spójności. W istocie, tekst jako całość zbliża się mocno do struktury kolażu, pastiszu, s a t y r y lub mówiąc bez ogródek, marzenia sennego w tym znaczeniu, które przyjmuje Freud w *Objaśnieniu marzeń sennych*. I w rzeczy samej sny są przedmiotem prezentacji oraz analizy, jakiej dokonuje Kulka w swej książce, ale wraz z owymi snami poddawane są im także nagrania „rozmyślań”, czterdzieści dwa obrazy (rysunki, fotografie mniej lub bardziej nieokreślonych scen lub osób, szkice, obrazy, partytury), trzy wiersze napisane „na progu komór gazowych”, trzy

opowieść, powstałą *ad hoc*, bez późniejszej redakcji, jakiej ten tekst zapewne będzie później podlegał. (Od kiedy napisałem ten fragment, Kulka poinformował mnie, że motto pochodzi z przypowieści Kafki i że zmieniono w nim jedno słowo: „historię”).

rozdziły z pamiętnika i ponadto dodatek, w którym autor wprowadza nas, za sprawą pewnego rodzaju naukowego wywodu, w „rzeczywistość” obozów. Wszystko to na skromnej przestrzeni 167 stron.

Gdybym nie bał się obrazić autora, powiedziałbym, że jest to doskonała ilustracja tego, co wiele osób ma na myśli, gdy używa słowa „postmodernizm”. Przez co rozumiem to, że praca ta ma strukturę lub raczej antystrukturę tego, co Grecy określali jako *soryt* (stos, stertę, zgromadzenie rzeczy, które przez przydawanie lub ujmowanie podlegają gatunkowej przemianie, np. przechodząc z bycia „parą” do bycia „stertą”, do bycia „stosem” – takim jak stóg siana), analogiczną do struktury powieści modernistycznej. Warto zatem zastanowić się, co sprawia, że w pewnym momencie zbiór poszczególnych rzeczy zmienia się w osobny gatunek.

Jak sugerowałem, książka Kulki może być z pożytkiem rozpatrywana jako reprezentująca artystyczny gatunek, jakim jest „kolaż”. On sam nazywa ją jednak „osobistym mitem” i wskazuje, że należy tylko do niego, a przynajmniej nie rości sobie pretensji do jej uniwersalności jako mitu dla kogokolwiek, kto przeżył podróż do „metropolii śmierci” i powrócił do świata głuchy oraz ślepy na to, co ów mit mówi o „historii” – i jej przekroczeniu.

Rozważanie tych twierdzeń zostawię innym. Sam zaś chcę teraz zająć się tym, co uznaję za najważniejszą z przytoczonych przez Kulkę opowieści. Historia ta dotyczy jego doświadczeń w dziecięcym chórze w Auschwitz, funkcjonującym w wypełnionej żydowskimi rodzinami wiosce potiomkinowskiej, utworzonej specjalnie na wypadek inspekcji Międzynarodowego Czerwonego Krzyża. Chór dziecięcy był kierowany przez mężczyznę zwanego Imre (jego prawdziwe nazwisko to Emmerich Acs), który, jak mówi nam Kulka, uwielbiał uczyć nieświadome niczego dzieci niemieckiej muzyki klasycznej, zwłaszcza Beethovenowskiej kompozycji do *Ody do radości* Schillera. Kulka wspomina czystą przyjemność, którą czuł podczas uczenia się i śpiewania *Ody do radości*, chociaż, jak teraz sobie uświadamia, wówczas wyśpiewywano ten wytwór niemieckiej kultury wysokiej dwieście metrów od krematoriów Auschwitz: „i śpiewaliśmy jak małe aniołki, a nasz śpiew towarzyszył procesjom ludzi w czerni, które powolutku znikają w wejściach do krematoriów”¹⁶.

Następnie, przechodząc od „wtedy” do „dziś”, Kulka pyta:

co kierowało Imre... Czy się kierował, wybierając właśnie tę pieśń, pieśń uważaną za uniwersalny hymn wszystkich wierzących w godność

16 Tamże, s. 49.

człowieka, w wartości humanistyczne, w przyszłość – dlaczego ją wybrał w cieniu krematoriów, w miejscu, gdzie przyszłość była bodaj jedyną rzeczą, która na pewno nie istniała?¹⁷

Czy był to rodzaj „demonstracji sprzeciwu”? Przypomnienie, że „póki człowiek żyje, póty jest wolny, czy coś w tym duchu?”¹⁸.

To było – jak mówi Kulka – jedno wytłumaczenie; to, w które chciałby wierzyć. Ale inne, jak twierdzi, wydaje się bardziej prawdopodobne: „był to akt najwyższego sarkazmu, [...] niemal demoniczna, czysto prywatna rozrywka osoby tworzącej muzyczny akompaniament do tych płomieni, płonących cicho dzień i noc, i do tych procesji, połykanych z wolna przez nienasycone krematoria”¹⁹. Co zatem robił Imre?

Tutaj Kulka wskazuje na istotę sprzeciwu przez sztukę, w niej i za jej pomocą:

Często wracam do tego wszystkiego i zajmuje mnie to również zawodowo, chociaż nigdy nie wspominam o tym przeżyciu wprost. Kiedy jednak próbuję zrozumieć ciągłość istnienia norm społecznych, wartości kulturalnych i moralnych w warunkach powstałych bezpośrednio po dojściu narodowych socjalistów do władzy i potem, przez całą drogę wiodącą na skraj zbiorowych grobów i na próg krematoriów, wtedy bardzo często skłaniam się, być może podświadomie, do wiary w protest, protest beznaieżny, ale jedyny możliwy w tej sytuacji, chociaż myślę, jak rzekłem, że żłudność tej wiary bywa czasem o wiele większa od zajadłości sarkazmu, czy też cynicznego rozbawienia człowieka, który nadal jest w stanie bawić się w ten sposób w obliczu masowej zagłady. Nie powiem, że była to postawa bardziej realistyczna, ale chyba bardziej autentyczna.²⁰

Przez długi czas dominowało przeświadczenie, że historycy zajmujący się tak ekstremalnymi wydarzeniami jak Holocaust, jeśli odstępują w jakikolwiek sposób od ściśle obiektywnego przedstawienia istoty zdarzenia na rzecz otwarcie etycznych dociekań lub – dążąc do semantycznego

17 Tamże, s. 49.

18 Tamże.

19 Tamże, s. 50.

20 Tamże, s. 51-52.

uwznioślenia – inwencji stylistycznej, zdradzają nie tylko swoją dyscyplinę, ale też w pewien sposób samo wydarzenie. Literaturę, a mówiąc precyzyjniej „literackie” teksty, uważano za z natury „fikcjonalizujące”, w takim stopniu, w jakim literaturę jako taką uznawano wówczas za synonim „fikcji”. Różnica między historycznym a literackim opracowaniem przeszłego zdarzenia była postrzegana analogicznie do różnicy między faktem a fikcją. I o ile fikcja była wytworem sztuki literackiej, o tyle fikcjonalizacja mogła być postrzegana jako środek prowadzący do estetyzacji.

Jednakże obie te identyfikacje – literatury z fikcją i sztuki literackiej z estetyką – są fikcjonalne lub, co sprowadza się do tego samego, są wyłącznie historycznymi konstrukcjami, które zostały przewyżczone lub przekroczone w toku ewolucji zarówno literatury, jak i teorii sztuki w okresie modernizmu. W modernizmie literatura przemienia się w „pisanie” (którego pisarstwo literackie jest tylko jednym gatunkiem, a pisarstwo historyczne innym), a sztuka literacka zostaje oddzielona od estetyki lub „nauki o pięknie” (Kant) i zostaje włączona do pisarstwa pojmowanego jako tryb postrzegania oraz wyrażania afektów i emocji. Jednym z rezultatów tych od-utożsamień i re-utożsamień jest przyzwolenie na powtórne zbadanie relacji – wcześniej uznawanych za opozycyjne – między literaturą i historią, a więc na porównanie tych dwóch rodzajów pisania, które dzielą ze sobą wiele cech (metod, figur, tropów, toposów itd.), bez osuwania się w „fikcję” lub „estetyzację”.

Przełożyła *Justyna Tabaszewska*

Abstract

Hayden White

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, STANFORD UNIVERSITY

Dreams from Auschwitz

Review: Otto Dov Kulka, *Landscapes of the Metropolis of Death. Reflections on Memory and Imagination*, Polish translation by M. Szczubiałka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

Keywords

memory, Holocaust, history, aesthetics, ethics