

# Jakiej historii potrzeba?

Tematyka obozowa w zapomnianych tekstach  
Andrzeja Brychta i Tadeusza Hołuja

TOMASZ ŁYSAK

Przeszłość jest jednym z najbogatszych źródeł mitów służących legitymizacji obecnych roszczeń, a polityka historyczna nie jest bynajmniej wynalazkiem ostatnich lat. Chciałbym przyjrzeć się reakcjom na „niedostateczne” zainteresowanie historią wojenną w latach 60. Jak postrzegano rolę sztuki (w tym sztuki filmowej) w dyskusjach o niedawnej przeszłości? Zapomnienie i brak ideowego zaangażowania były uważane za główne grzechy świadomości historycznej. Oczywiście nie było wtedy miejsca na ucziwą debatę o przeszłości, ale analizowane teksty pozwalają dotrzeć do warstwy mitu oraz kompleksów związanych z tym, jak w zagranicznej historiografii przedstawiani są Polacy.

Tematyka związana z Zagładą Żydów pojawiała się w rozmaitych formach aż do późnych lat 60., zanim wydarzenia marcowe 1968 roku znacząco utrudniły publiczne poruszanie tego tematu. Ta dekada obfituje w filmowe reprezentacje Zagłady czy rzeczywistości obozowej, wystarczy wspomnieć *Pasażerkę* (1963) Andrzeja Munka, *Samsona* (1961) Andrzeja Wajdy czy *Ambulans* (1961) Janusza Morgensterna. Charakterystyczną cechą polskich filmów o tej tematyce jest ich bliski związek z literaturą – znakomita większość to ekranizacje utworów literackich lub wspomnień. Niekiedy w powszechnej pamięci pozostały jedynie filmy, jak w przypadku *Pasażerki*<sup>1</sup>, czasami zapomnienie objęło zarówno filmową reprezentację jak i literacki pierwowzór. Niniejszy esej będzie archeologicznym spojrzeniem na twórczość dwóch zapomnianych pisarzy: Andrzeja Brychta i Tadeusza Hołuja. Andrzej Brycht w latach 60. szturmem zdobył scenę literacką, jednakże po krótkim okresie niespotykanej popularności jego talent literacki zaczął przejawiać oznaki wyczerpania. Obecnie Brycht jest wspominany głównie w kontekście biograficznym<sup>2</sup>, rzadziej w dyskursie historycznoliterackim<sup>3</sup>. Podobny los spotkał Tadeusza Hołuja, niegdyś prominentnego pisarza lewicowego, którego przypomniano w ostatnich dwudziestu latach jedynie ze względu na nieznaną epizod z jego wojennej biografii<sup>4</sup>.

Widomą oznaką spektakularnego sukcesu opowiadań z tomu *Dancing w kwaterze Hitlera* Brychta było między innymi to, że: *Latem na basenie warszawskiej Legii (...) leżał na co drugim kocu*. Ponadto prawa do ekranizacji obu opowiadań zamieszczonych w tomie zostały sprzedane jeszcze przed publikacją<sup>5</sup>. Chodzi o *Wycieczkę w nieznaną* (1967) w reżyserii Jerzego Ziarnika oraz *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968) w reżyserii Jana Batorego. Istnieją dwie rozbieżne wersje dotyczące powstania opowiadań w tomie. Dasko utrzymuje, że Brycht spędził część lata 1962 r. na Mazurach (skąd wziął się pomysł na *Dancing w kwaterze Hitlera*). Jeśli chodzi o *Wycieczkę Auschwitz-Birkenau*, to *Brycht pojechał do Auschwitz*

latem 1961 r. ze Stanisławem Grochowiakiem i pisarzem Andrzejem Chącińskim, a (...) tło stanowiła sceneria kręconego tam wówczas filmu „Pasażerka” Andrzeja Munka<sup>6</sup>. Inną wersję przedstawia Andrzej Chąciński, który źródłem inspiracji czyni wizytę na innym planie filmowym, *Końca naszego świata* Wandy Jakubowskiej. Ta wersja wydaje się prawdopodobna również w świetle epizodu zaobserwowanego przez Brychta, a przytoczonego w *Wycieczce...* oraz przypomnianego później w wywiadzie: ... *sytuacja[a], którą widziałem w Oświęcimiu wiele lat po wojnie. Pojechaliśmy tam z Grochowiakiem, żeby zobaczyć realizację filmu „Koniec naszego świata” według powieści Tadeusza Hołuj. Film kręciła Wanda Jakubowska. Poznałem tam rekwizytora, który spędził w oświęcimskim lagrze kilka lat i wszystko wiedział o obozie. Dla potrzeb filmu zajmował się rekwizytami produkowanymi na miejscu w warsztatach. Między innymi wytwarzali tam z twardego papieru palki do bicia ludzi. On był szefem produkcji i sprawdzał ich wytrzymałość. Wziął taką palkę do ręki, uderzył o nogę i palka rozpadła się na kawałki. Pędzi do nich do warsztatu i drze się: „Ach wy suk...syny, co sobie wyobrażacie? Gdyby Niemcy bili was takimi palkami, nawet bym się na nich nie poskarżył. Zrobić mi taką palkę, że jak wam przyłożę w łeb, to padniecie bez życia na ziemię. (...)” Obserwowaliśmy to z Grochowiakiem i z tym pisarzem z Krakowa, panem Tadeuszem Hołujem<sup>7</sup>.*

Przedstawiona anegdota była punktem wyjścia sceny z *Wycieczki...*: *Pod płotem siedział facet i wyrabiał palki. Skręcał rury z papieru, giął je przemyślnie i malował brązową i zieloną farbą, imitując barwę drzewa. (...) Suszyły się w słońcu te pały. Złapałszy po jednej. Leciutkie. Ale sztywne. Walnąłem Roberta w plecy, a Groszka po nodze. (...) Jedna palka rozleciała się w strzępy<sup>8</sup>.*

Niech nas nie zmyli ten czarny humor, na opowiadania Brychta należy spojrzeć przez pryzmat oficjalnej ideologii. Analizując kontekst ideologiczny tych tekstów, Dasko zaznacza: *W obu nowelach, pisanych wartkim, pozbawionym zbędnych słów stylem, Brycht zestawiał martyrologię Polaków w czasie okupacji niemieckiej, rzekomo zapomnianą i niedocenioną przez młode pokolenie, ze skomercjalizowaną i bezideową rzeczywistością lat sześćdziesiątych. Dodaje również: Były to hasła chwytliwe. Dobrze współgrały z oficjalną propagandą PRL-u, chętnie sięgającą po frazeologię wojny i męczeństwa wspólną dla wszystkich Polaków, bez względu na przekonania polityczne<sup>9</sup>. Charakteryzując bohaterów, krytyk zauważa, że byli to z pozoru buntownicy, głosili treści populistyczne i poprawne ideowo, żaden spec od propagandy nie potrafiłby lepiej ich wyrazić<sup>10</sup>. Andrzej Kaczyński jest surowszy w ocenie ideowej wymowy tomu: „*Dancing w kwaterze Hitlera*” (...) *napisał już wyraźnie „pod” mecenasów, zdradzających coraz silniej i jawniej „odchylenie nacjonalistyczne”, Moczara i Piaseckiego<sup>11</sup>.**

Dwudziestosiedmioletni bohater *Wycieczki Auschwitz-Birkenau* jest obiecującym pisarzem, który popadł w chwilowe tarapaty finansowe, do których przyczyniła się zarówno beztroska konsumpcja, jak i nieregularne wypłaty honorariów. W lipcu 1963 roku poznaje Jołę – siedemnastolatkę obdarzoną talentem matematycznym, która świetnie zarabia, udzielając korepetycji. Pisarz przechodzi na jej utrzymanie, dostaje również tysiąc złotych na wakacyjny wyjazd. Jeden wieczór wystarczył jednak, by roztrwonić tę sumę w warszawskich lokalach, dlatego bohater, chcąc nie chcąc, przyjął ofertę znajomego Groszka (opartego na postaci Stanisława Grochowiaka), by towarzyszyć mu na planie filmu kręconego w Auschwitz. Podczas podróży samochodem stopniowo zostaje ujawniona trudna

do wyobrażenia ignorancja narratora: nie czytał wspomnień komendanta obozu Rudolfa Hessa. Ta niewiedza oburza towarzyszy podróży: *Ty, pisarz, nie wiesz nic o Oświęcimiu? Nie wiesz, kto to był Hess?* (WAB, s. 20), co jest dowodem powszechnego przekonania, że wiedza o obozach stanowi obowiązkowy element wykształcenia literackiego i nie sposób zajmować się pisaniem bez przyswojenia sobie kanonu literackich reprezentacji przeżyć obozowych. Bohaterowi obcy jest ten pogląd, co więcej dziwi się wiedzy Groszka: *Skąd on to wszystko wie? Taki dobry poeta* (WAB, s. 23).

Atmosfera obozu udziela się narratorowi, który już podczas pierwszej drzemki śni, że Joli dzieje się krzywda. W filmie ma się pojawić scena przyjazdu transportu, asystent reżysera wspomina też o scenie inspirowanej tzw. zdjęciem Sonderkommando<sup>12</sup>: *Jednego razu trzysta dziewczyn młodych przywieźli z Francji czy skądś, dokładnie nie wiem, rozebrali do naga (...) i pognali między sągi, wysokie pod piętro, benzyną złane, a na końcu też sągami ten wąwóz zamknięty, i kiedy te dziewczyny gołe weszły tam, Niemcy sprytnie ukryci z miotaczy ognia sieknęli i wszystko się spaliło* (WAB, s. 27). Bezustannie przywoływanie historii o zbrodniach wystawia odporność narratora na próbę: *Czulem zmęczenie ciężkie i mroczne, usypiałem prawie w samochodzie, a jak wysiadłem, nogi z drewna, a głowa z gliny, nie bawiła mnie wcale ta wycieczka, nie* (WAB, s. 28). Dziwi się też udziałowi ocalańców w realizacji filmu, wbrew Groszkowi, który podkreśla troskę o autentyzm oraz psychologizuje ocalałych: *kto przeszedł przez obóz, jest innym człowiekiem, pewne bodźce zupełnie przestają na niego działać, a niektóre znów działają w sposób zastanawiająco mocno...* (WAB, s. 30). Groszek przeciwstawia pustkę Brzezinki pełnemu inspiracji głównemu obozowi: *Śladów istotnie tu nie ma wiele, natomiast w Oświęcimiu znajduje się muzeum, dopiero tam można uchwycić trupią woń* (WAB, s. 33), dodaje również, że kilka wizyt w muzeum było dla niego źródłem poetyckiego natchnienia. Przestrzeń byłego obozu jest tu oceniana pod kątem intensywności wrażeń dostarczanych zwiedzającym, z drugiej strony, nie chodzi o kolekcjonowanie wrażeń na własny użytek, lecz ich twórcze przetworzenie.

Wizyta w muzeum zbrodni przywraca młodemu pisarzowi „właściwe” widzenie rzeczywistości po zderzeniu z muzealnymi pamiątkami, świadkami czasu, tj. byłymi więźniami oraz zmediatyzowaną przez film „rzeczywistością” obozu (do niej ma największe zastrzeżenia) wraca natychmiast do Warszawy, aby być z Jolą. Jednakże ucieczka w prywatność nie jest wyjściem z sytuacji, tym bardziej że nękają go nawracające wizje, w których sam staje się oprawcą. Męczy go myśl o powrocie do muzeum, jednakże spóźnia się na pociąg. Dzwoni do Joli w wyznaniem: *moje własne życie przestało mnie bawić* (WAB, s. 78). Rozwój głównego bohatera, mimo ideowo niesłusznej fascynacji zachodnimi dobrami, mieści się w głównym nurcie propagandy lat 60. Tym bardziej że trajektoria jego przemiany jest charakterystyczna dla tekstów zideologizowanych: od kompletnej ignorancji czy wręcz wrogości wobec tematu do pełnego zaangażowania. Z drugiej strony niewiedza bohatera to chyba efekt ograniczonej edukacji, gdyż wycieczki do miejsc pamięci związanych z II wojną światową należały do szkolnego programu nauczania.

Główny bohater *Dancingu w kwaterze Hitlera* wierzy, że ciężka praca to sposób pozyskania pożądanych dóbr. Niestety, nawet najbardziej sumienna praca nie zapewni mu dostępu do luksusowych przedmiotów należących do „bananowych” rówieśników, którzy dzięki rodzicom na wysokich stanowiskach bez żadnego wysiłku

dostają to, co pozostaje dla niego jedynie w sferze marzeń. Anka – przypadkowo poznana dziewczyna – jest sierotą. Jej adopcyjną matkę pozbawiono płodności podczas eksperymentów medycznych w obozie koncentracyjnym. Anka wyznaje też, że jest Żydówką, lecz ta informacja nie pojawia się już w dalszej części tekstu. Bohaterowie trafiają przez przypadek do Wilczego Szańca, nie kojarzą jednak niczego z tą nazwą. Przewodnik oprowadzający szkolną wycieczkę tak się zatracił w opowiadaniu tej samej historii przez 20 lat po zakończeniu wojny, że nie zauważa zmiany pokoleniowej wśród odwiedzających. Ta krytyczna obserwacja odzwierciedla buntowniczy charakter bohatera kontestującego hierarchię społeczną. Z drugiej strony jest to jasne wskazanie konieczności dopasowania narracji historycznej do zmieniającego się kontekstu społecznego. Sednem tej zmiany jest przejście od pokolenia żywej pamięci do jej kulturowo zapośredniczonej formy, tj. postpamięci<sup>13</sup>.

Dla bohatera kluczowe jest spotkanie z Niemcem poruszającym się kremowym mercedesem, który na przekór pozorom, tj. wysokiemu statusowi materialnemu oraz obywatelstwu RFN<sup>14</sup>, okazuje się „dobrym Niemcem”. Uwięziony za wywrotowe poglądy brał udział w budowaniu Wilczego Szańca, a później trafił do Auschwitz. Jego podróż to nie zwykła turystyka, lecz próba zmierzenia się z traumą z przeszłości. Drastyczna historia o uśmierceniu młodych kobiet przez wysianie z nich krwi, którą opowiada młodym, opiera się na autorytecie świadka, będąc jednocześnie alibi. Zasadne wydaje się pytanie, jaką rolę pełni to opowiadanie w tekście, oprócz zabiegu usprawiedliwiającego kontakt niemłodego już obcokrajowca z programowo wrogiego kraju z bohaterami na progu dojrzałości (Anka ma podjąć studia, a bohater odbyć służbę wojskową). Dla narratora to lato jest czasem podwójnej inicjacji: seksualnej i historycznej. Ocalały pojawia się tutaj również w roli obiektu erotycznej fascynacji: *Anka wpatrywała się w niego z wyraźnym uwielbieniem w oczach. Piła teraz więcej, paliła jeden papieros za drugim. Niemiec widział, jakie wrażenie na niej robi: piękny, silny i bogaty mężczyzna, który kiedyś tak blisko żył ze śmiercią*<sup>15</sup>. Ten opis przystaje do wyznawanej przez Brychta wizji męskości opartej z jednej strony na doświadczeniu granicznym, a z drugiej strony jest przejawem fascynacji zewnętrznymi oznakami statusu dostępnymi uczestnikom kapitalistycznego życia. Ponadto atrakcyjność erotyczna to podstawowy wyznacznik męskości w obrazie świata wyznawanym przez autora *Suchych traw*. Warto też zwrócić uwagę na opisy zbrodni przytaczane przez Niemca: *Widziałem kiedyś, jak przywieziono trzysta ciężarnych kobiet. One wszystkie były bliskie rozwiązania i czekały w lesie, a myśmy kopali dla nich grób. Głęboki dół na polanie, pośród wiosennych drzew. (...) Potem kobiety stawały szeregami po pięćdziesiąt nad dołem, a my oparci na łopatach patrzyliśmy z boku, jak pluton strzela do nich z broni maszynowej. Spadały w dym i trzaskające płomienie, już martwe, ale dzieci nienarodzone jeszcze żyły w ich skwierczących ciałach* (DKH, s. 154).

Pierwsza relacja psuje nastrój Anki, a bohatera przyprawia o mdłości. Widząc reakcje młodych, Niemiec kieruje kolejną historię do chłopaka: *Teraz opowiem coś, co pana zainteresuje, młody człowieku*. Po czym następuje opis zbrodni dokonanej na młodych dziewczynach „różnych narodowości”, które zostały zabite, wierząc do końca, że wezmą udział w kursie dla pielęgniarek. Przyczyną śmierci było wysączenie z nich krwi dla żołnierzy rannych na froncie wschodnim. Trzeba dodać, że świadek został przeniesiony z Auschwitz do jakiegoś mniejszego obozu, *gdzie trzeba było ciężko pracować, ale gdzie już nie groziła śmierć, przynajmniej*

w tak dużym stopniu (DKH, s. 154). W powyższych opisach rzuca się w oczy upłciowienie zbrodni, z wyłączeniem lub zamazaniem jej etnicznego charakteru. W pisarskiej wyobraźni Brychta cierpią kobiety, gdyż zbrodnia w nie wymierzona współgra z jego obrazem świata, gdzie to mężczyźni dopuszczają się przemocy. Podobny wątek widać w *Wycieczce*, gdzie bohatera prześladowa powracająca wizja – w mundurze niemieckiego strażnika krzywdzi swoją dziewczynę: *To tylko kwestia przypadku, może lepiej: losu, że nie Jolkę przedstawia zdjęcie powiększone na całą ścianę, pod którą kiedyś gnili ludzie, Jolkę biegnącą w pierwszej czwórce dziewczęcej śmierci z włosom rozwianym i kawałkiem mydła w rękę, wbiegającą w drzewoognistą mękę, zamkniętą ogniem z wszystkich stron.*

*Za głupi jestem na to, żeby szukać, jaki przypadek, jaki los sporządził, że to nie ona była, bo fakt, że urodziła się po wojnie, wcale nic nie wyjaśnia. I jaki los to sporządził, że nie ja chlusnąłem na nią śmiercią z miotacza, skoro pochodzę z niemieckiej rodziny, dziadek z Berlina przywędrował, czego tu szukał w Polsce, data urodzenia też niewiele wyjaśnia, może byłbym pisarzem niemieckim, a może właśnie miotacz ognia wlaźby na moje plecy, wbrew mojej woli nawet (...)* (WAB, s. 58-59).

Narrator przechodzi do refleksji nad tożsamością tamtych dziewczyn ze zdjęcia Sonderkommando, zastanawiając się nad wiekiem *francuskich czy belgijskich Jolek* w 1943 roku. Wyobraża je sobie również obecnie, przy czym to wyobrażenie niepozbawione jest erotycznego charakteru – kobiety są przywoływane w myślach jako potencjalne kandydatki do miłosego związku. Tożsamość dziewczyny ze zdjęcia to niejedyna rola fantazmatycznie przydzielona Jolce: (...) *widziałem Jolę w pasiaku, przepędaną uderzeniami palek po błocie w tę i z powrotem, pożerającą zgniły kartofel znalezione pod ścianą baraku, brudną i wychudzoną, z oczami sko-paneo psa, i widziałem siebie idącego na druty elektryczne już po paru dniach, bo dłużej na pewno bym nie wytrzymał* (WAB, s. 60).

Staje się jasne, że pożądanym efektem zetknięcia się z obozem nie jest zdobycie wiedzy opartej na intelektualnym dystansie, lecz zanurzenie się w otchłań horroru. Innymi słowy, bohater poszukuje prawdy przeżycia, próbując wypełnić lukę dzielącą go od wydarzeń z przeszłości. Dzięki przywilejowi późnego urodzenia nie doświadczył horroru obozowego, początkowo unikał również konfrontacji z kulturowo zmediatyzowanymi zapisami tej rzeczywistości<sup>16</sup>. Jego spotkanie z przeszłością ma więc charakter zderzenia z Lacanowskim Realnym, nienegocjowalną i nieuchwytną obecnością. Z drugiej strony, bohater potrzebuje pewnych kulturowych „protez”, aby uruchomić proces identyfikacji: zdjęć Sonderkommando, fizycznej obecności w miejscach pamięci oraz spotkania z ocalałymi. Świadcowie zostali obarczeni zadaniem strzeżenia i propagowania pamięci. Mają też za zadanie dbać o autentyczność przygotowywanych rekonstrukcji przeszłości (głównie filmowych).

Dasko podkreśla, że Brycht miał szczęście wpisać się w oficjalną fobię antyniemiecką, lecz nie sprawdził się zupełnie jako autor propagandowych tekstów pisanych na zamówienie władz. W *Raporcie z Monachium* napisanym po powrocie z dwutygodniowego wyjazdu po zagranicznym sukcesie *Wycieczki*... Brycht dał upust swojej nienawiści. W latach 60. nieliczne głosy próbowały skontrować mijający się z prawdą obraz Niemiec dyktowany Brychtowi przez własną fobię antyniemiecką oraz współgrający propagandowo z reakcją polskich władz na list biskupów polskich skierowany do niemieckich hierarchów<sup>17</sup>. Nie to jest jednak



*Dancing w kwaterze Hitlera*, reż. Jan Batory (1968)

istotne, lecz fakt, iż Brycht porzucił tematykę marginesu społecznego podejmowanego z sukcesem w debiutanckim zbiorze opowiadań *Suche trawy* na rzecz wątków martyrologicznych obecnych w większości późniejszych tekstów (wraz z tekstami powstałymi na emigracji). Odwołanie się do poważnego tematu towarzyszyło porzuceniu bardzo krótkich form na rzecz dłuższych tekstów.

Zbliżenie się do prawdy (przeżytego) doświadczenia było celem drugiego z bohaterów niniejszego szkicu. Hołuj w mniejszym stopniu odnosił się do powojennych losów pamięci o zbrodni, poświęcając więcej uwagi literackim relacjom z wewnątrz uniwersum obozu koncentracyjnego. Pomimo zapewnień Hołuja, iż nigdy nie był „pisarzem politycznym”, *co brzmi wprawdzie zachwycająco, ale polega na nieporozumieniu, nie napisałem przecież niczego, co by mogło rzeczywiście odpowiadać pojęciu literatury politycznej, której sensem i treścią są działania polityczne w potocznym tego określenia znaczeniu*<sup>18</sup>, nie sposób przy rozpatrywaniu jego prozy i dramatów stracić z oczu szerokiego politycznego kontekstu. Hołuj jako ideowy zwolennik władzy socjalistycznej ujmował moralne i społeczne problemy, kierując się własnym rozumieniem marksizmu (co nie zawsze zgadzało się z oficjalną linią partii – stąd pisarski niebyt w czasach stalinowskich). W latach 60. Hołuj doznał już pełnej rehabilitacji, czego dowodem realizacja filmu Jakubowskiej, niepozabawionego zresztą konkretnych zadań politycznych. Film miał być głosem w sporze o przedawnienie zbrodni nazistowskich<sup>19</sup>. Początkowo jednak pomysł ekranizacji powieści nie spotkał się ze zrozumieniem władz: *był to okres, kiedy mnożyły się głosy domagające się skończenia z martyrologią, jak gdyby można było „skończyć” ze świadomością narodową i pamięcią pokoleń*<sup>20</sup>. Z drugiej strony, bieżące potrzeby ideologiczno-propagandowe: *walk[a] polityczn[a] przeciw wrogim siłom w RFN (...) szykujący się wielki proces przeciw SS z załogi KL Auschwitz, mający się odbyć właśnie w RFN (...) wsparci[e] walki przeciw przedawnieniu zbrodni hitlerowskich*<sup>21</sup> wystarczająco usprawiedliwiały poniesione koszty. Według Hołuja pamięć o wydarzeniach obozowych (wyłamująca się jednak ze stereotypu biernego postawy w obliczu śmierci, podobnie jak w *Ostatnim etapie* Jakubowskiej)

ma być osią narodowej świadomości oraz treścią pamięci zbiorowej przekazywanej kolejnym pokoleniom. Podtrzymywanie tej pamięci stanowi ciągle wyzwanie, między innymi ze względu na zacieranie się jej istotności wraz z upływem czasu. Uderzająca jest szczerość, z jaką o instrumentalizacji pamięci mówi Hołuj; staje się ona bardziej zrozumiała, gdy wziąć pod uwagę kluczową rolę państwa we wszystkich dziedzinach życia. Polityka historyczna nie była wyjątkiem.

Przed napisaniem powieści obozowej pisarz podjął temat obozów w dwóch utworach dramatycznych. Sztuka teatralna *Dom pod Oświęcimiem* (1948)<sup>22</sup> cieszyła się wielkim zainteresowaniem widzów oraz wywołała falę krytyki dotyczącą politycznej wymowy realiów i dylematów moralnych w niej przedstawionych<sup>23</sup>. Uwięzienie w Auschwitz jest w niej ukazane jako śmierć społeczna, lecz także jako punkt wyjścia rozważań moralnych. Żona więźnia układa sobie życie na wolności z innym mężczyzną, który w trosce o własne bezpieczeństwo odmówił udzielenia pomocy uciekinierowi z Auschwitz, jednakże bez wiedzy, że chodzi o męża jego wybranki. Przeżycia obozowe nie zmieniły bohatera-ateisty w żadnego zemsty, odrzuconego kochanka, wprost przeciwnie, nie ma pretensji do uzurpatora powołującego się na religię. Akcja sztuki obejmuje koniec wojny i czas tuż po jej zakończeniu.

Akcja kolejnej sztuki, *Puste pole*<sup>24</sup>, rozgrywa się 20 lat po wojnie w nieokreślonym byłym obozie koncentracyjnym (innym niż Auschwitz, o czym dowiadujemy się mimochodem). Głównym tematem jest konflikt między wymogami pamięci a prawami upamiętniania objawiający się w kilku wymiarach: produkcji filmu fabularnego (o zdecydowanie werystycznym charakterze), w sporze z rolnikami o odzyskanie ziemi zarekwirowanej niegdyś na obóz oraz w planach wybetonowania terenu obozu, aby zabezpieczyć go przed szabrownikami poszukującymi skarbów rzekomo ukrytych w grobach.

Dodatkową okolicznością są obchody rocznicy wyzwolenia, planuje się upamiętnienie Amerykanów i Anglików, którzy również tu trafili. Mimo iż wzmianki doczekali się tak egzotyczni więźniowie, ani słowem nie wspomina się o tym, kim były ofiary komór gazowych. Chyba że wspomina raz po raz kosztowności zakopane na terenie obozu są metonimicznym znakiem żydowskich ofiar<sup>25</sup>. Administratorem muzeum zajmuje się były więzień, jako dozorca pracuje również były kacetnik Leon.

Tereny obozowe to nie tylko arena dzikich poszukiwań skarbów przez miejscowych chłopów, lecz także scena powrotu byłego osadzonego po zakopane złoto. Powrót okazuje się jednak fatalny dla Adama, śmiertelnie postrzelonego przez Leona, co pierwotnie upozorowano na wypadek. Obraz okradania grobów jako źródła dochodu dla chłopów oraz sugestia, że teren byłego obozu znajduje się u progu przebudowy, która ma polegać na wyrównaniu terenu sypczakami oraz wylaniu betonowej płyty, pozwala łączyć to pozbawione nazwy miejsce z Treblinką<sup>26</sup>. Zmowa milczenia otaczająca masowe poszukiwania skarbów na terenie byłego obozu została złamana dopiero po latach – ujawniono również kulisy nieformalnego przyzwolenia na dzikie łowy, w których uczestniczyli również przedstawiciele aparatu władzy<sup>27</sup>.

Hołuj po latach zrekonstruował założenia, które towarzyszyły pisaniu *Końca naszego świata*. Obrał sobie dwa negatywne punkty odniesienia: „martyrologiczno-bohaterski” wizerunek obozu (tradycyjny obraz, którego broniono przed oskarże-

niem rzuconym przez Borowskiego) oraz oskarżycielski (utożsamiany z prozą autora *Pożegnania z Marią*). Kolejnym wykrzywieniem perspektywy według Hołujki był *obraz polskich więźniów, przeważający w literaturze innych krajów, pamiętnikarskiej i popularnonaukowej, w którym Polacy przedstawiani byli jako jedna banda nacjonalistów, antysemitów, oprawców, zwyrodniałej „arystokracji obozowej”, nawet w książkach wybitnych ludzi*<sup>28</sup>.

Pisarz postanowił dać obiektywny obraz rzeczywistości obozowej przez skonstruowanie powieści: *epickiej, realistycznej, wielowątkowej*. Nie chodziło mu jednak o zbeletryzowanie *historii lewicowego ruchu oporu w KL Auschwitz*, lecz o uwypuklenie drugoplanowych, fikcyjnych postaci. Niemniej, te zabiegi nie uchroniły go przed zarzutami byłych więźniów o przeinaczenie ich historii, z drugiej strony jednak negatywnie sportretowani nie wnosili zastrzeżeń<sup>29</sup>. Inną konsekwencją opublikowania *Końca...* było zerwanie znajomości przez Hermanna Langbeina, który zareagował na film Jakubowskiej. Langbein określany jako eks-komunista: *Miał pretensje o to, że posłużyłem się jego dawną książką „Die Stärkeren”, opisując autentyczny wątek jego ryzykanckiej pracy politycznej w obozie (...). Nie wiem, czy chodziło mu o moralne prawa autorskie, czy też o przypomnienie, kim był w latach obozów*<sup>30</sup>. Nie chciałbym nadmiernie skupiać się nad zwyczajowymi problemami autorów powieści dokumentalno-realistycznych, z mojej perspektywy bardziej istotny jest fakt odwołania się do XIX-wiecznego wzorca powieściowego w opisie rzeczywistości obozowej. Taki wybór gatunkowy jest spowodowany m.in. tym, że temat Zagłady nie ma tu kluczowego znaczenia, stanowi raczej złowrogie tło przypominające o niebezpieczeństwie grożącym konspiratorom oraz złu, któremu postanowili stawić czoło. Dlatego też nie pojawia się typowa literacka odpowiedź na Zagładę, tj. „literatura fragmentu”<sup>31</sup>. Hołujki domaga się również sprawiedliwości dla swojej wizji ruchu oporu w Auschwitz, twierdząc, że *po dziś dzień nie ma rzetelnego polskiego opracowania na temat ruchu oporu w KL Auschwitz, a zwłaszcza jego międzynarodowej części, zaś jedyna praca mogąca pretendować do tytułu naukowej ukazała się na emigracji w Anglii, bałamutna i głupio złośliwa, nie uwzględniająca istniejących w Polsce materiałów dokumentalnych*<sup>32</sup>.

Główny bohater Tadeusz przechodzi przez doświadczenie podwójnej śmierci: symbolicznej (jego biologiczna egzystencja zostaje przedłużona za cenę społecznej śmierci – odebranie nazwiska, a co za tym idzie tożsamości) i biologicznej – przekształcenie w żywego trupa, zmułmanienie w bunkrze głodowym<sup>33</sup>. Dopiero te dwa rodzaje śmierci przygotowały grunt pod prawdziwą przemianę, tzn. aby zostać nowym, komunistycznym człowiekiem, trzeba umrzeć dwa razy, a później podjąć zadanie uświadamiania innych (włączając w to własną żonę czy raczej wdowę po samym sobie). Pisarz, decydując się na ten zabieg, pokazuje po pierwsze, że przemiana ideowa jest możliwa nawet w zupełnie beznadziejnych przypadkach, kiedy doszło już do całkowitego zniszczenia podmiotowości i po drugie, że przyjęcie nowej ideologii jest w istocie rozpoczęciem nowego życia. Ponadto ta przemiana jest dowodem optymizmu pisarza, który wbrew doświadczeniu obozowemu wierzy w możliwość odzyskania zdolności sprawczych nawet przez tych więźniów, którzy przekroczyli granice człowieczeństwa. Nie bez znaczenia jest też fakt, że zaproponowana „kuracja” wiąże się z tradycyjnym postrzeganiem postaw w obliczu śmierci: bohaterstwa utożsamianego z oporem oraz bierności, która znalazła swoje ucieleśnienie w postaci mułmana.





*Wycieczka w nieznane*, reż. Jerzy Ziarnik (1967)

Uderzające są reprezentacje wszechobecności komunistycznego podziemia – szczególnie w *Końcu naszego świata* czy *Domu pod Oświęcimiem*, które warto skonfrontować z relacjami dostępnymi w literaturze przedmiotu. Józef Garliński we wstępie do monografii ruchu oporu w Auschwitz-Birkenau<sup>34</sup> twierdzi, że materiały dotyczące oporu w obozie mają polityczne zabarwienie, co doprowadziło do fałszowania obrazu tamtych działań. Przykładem tej negatywnej tendencji jest Hołuj, który wielokrotnie zmieniał obraz relacjonowanej historii *koryg[ując] przedstawiony przez siebie obraz i dostosow[ując] go do nowej koniunktury*. Garliński zauważa też, że przynależność do podziemia w obozie była później „odskocznią do kariery”. Historyk demitologizuje roszczenia komunistycznego podziemia w obozie, które powstało jako jedno z ostatnich i w żadnym przypadku nie odgrywało czołowej roli, jaką sobie przypisywali wtedy, jak i po zakończeniu wojny, jej członkowie. W 1943 r. w obozie *nie działała żadna polska grupa będąca odpowiednikiem PPR-u lub pod inną nazwą łącząca komunistów*<sup>35</sup>. Garliński na podstawie rozmowy z Langbeinem i innym więźniem następująco charakteryzuje Hołuja: *przybył do obozu z Cyrankiewiczem i trzymał się go, co ułatwiało mu obozowe życie. Był młodym człowiekiem bez żadnego znaczenia i bez żadnej przeszłości politycznej, choć uchodził za komunistę*<sup>36</sup>. Pokazanie rozmiarów lewicowej konspiracji w obozie we właściwej skali jest niezwykle istotne, gdy wziąć pod uwagę powojenną tendencję do rozdmuchiwania zasług komunistycznego podziemia w Auschwitz – dobrym przykładem jest *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej (1948) czy jej późniejsza decyzja, by zekranizować *Koniec naszego świata*, wygrywając temat lewicowego oporu.

Ta tendencja jest też dowodem na to, że fakt uwięzienia w obozie nie dawał gwarancji, iż były więzień będzie przekazywał prawdę, lecz mógł pełnić rolę parawanu dla relacji wynikających z bieżących potrzeb politycznych. Dodatkową sprawą były obawy związane z ujawnieniem szczegółów sądowej zbrodni na Witoldzie Pileckim – dowódcy akowskiego ruchu oporu w obozie, do którego zgłosił się na

ochotnika oraz obojętność Józefa Cyrankiewicza wobec prośby o uniewinnienie, gdy Pilecki został skazany na karę śmierci w pokazowym procesie w 1948 roku<sup>37</sup>.

Nieprzypadkowo historia Henryka Bednarka rozpoczyna się od pokazania jego profilu ideowego u progu aresztowania za ludzki odruch sprzeciwu wobec bicia Żydówki z dzieckiem: *star[a] kobiet[a] z łysą głową (...) wychwytywała ciosy rewolwerowej kolby, co miały spaść na głowę dziecka*<sup>38</sup>. Etniczna identyfikacja kobiety i dziecka odbywa się wyłącznie przez opis wyglądu (*kędzierzawy bachor*) oraz kontrast z oprawcą (*dryblas w bufiastych spodniach i brunatnej koszuli*). „Ludzki odruch” jest pozbawiony świadomości politycznej, co więcej, Bednarek uważa, że w obliczu nieuniknionej konfrontacji III Rzeszy z ZSRR Polacy powinni unikać angażowania się po którejkolwiek stronie: *Opór bierny winien ogarnąć całego człowieka, wszystkie jego uczynki, myśli. Ani kroku w stronę wroga. Nie, nie ma żadnych szans na powstanie, romantyczne walki, zamachy bombowe, na szabelkę. Ścierają się dwa olbrzymy, zadaniem Polaków jest zachować wszystkie siły na przyszłość* (KNŚ, s. 8). Taki niepodbudowany ideowo, szlachetny, lecz alienujący humanizm zostanie przez bohatera porzucony zgodnie z logiką procesu dziejowego. Zanim to się stanie, Henryk przejdzie w obozie śmierć społeczną (zamiast niego zastrzyk fenolu dostanie inny przypadkowy więzień) oraz zmużłamanie w bunkrze głodowym. Te dwa doświadczenia graniczne, wskutek których straci żonę na rzecz przyjaciela z wolności (zyskuje nowe nazwisko Matula oraz osobowość handlarza na czarnym rynku) oraz stanie na granicy życia i śmierci. Od śmierci muzułmana chronią go współwięźniowie z karnej kompanii: *Dostał się (...) do stolarzy z obozowego ogrodu. I nikt go nie bił, że się wolno porusza, nie groził karnym meldunkiem za sabotowanie pracy* (KNŚ, s. 103). Pojawienie się w obozie Smolika – przyjaciela Bednarka oraz jego następcy w sypialni Marii – stwarza niebezpieczeństwo odkrycia prawdziwej tożsamości Bednarka. Egzekucja Smolika odsuwa to zagrożenie.

Widomym dowodem powrotu Matuli do zdrowia jest odzyskanie potencji: *Jestem już zupełnie zdrow – pomyślał czując przyjemny przepływ krwi do podbrzusza* (KNŚ, s. 125). Po wyleczeniu się Marii z tyfusu wiosną 1943 roku dochodzi do spotkania, podczas którego Henryk wspomina o powstaniu w getcie warszawskim. Nie znajduje jednak zrozumienia u Marii, dla której sens walki przed nieuchronną śmiercią jest niepojęty. Dochodzi do gwałtownego zbliżenia: *Henryk, doprowadzony do wściekłości prawie, szarpnął ramię kobiety, zacisnął palce na miękkim ciele. Było nagrzane, pachniało wodą stawu, tatarakiem. Rozgarnął uda Maryjki, klęknął między nimi. (...) Parzyli się w zupełnym milczeniu, obłani słońcem południa, pod wysokim sklepieniem nieba. Pot zlepiały gorące skóry, gryzł oczy. Wreszcie Henryk podniósł się, półprzytomnym wzrokiem objął półnagie ciało wtłoczone w ziemię i odszedł bez słowa pożegnania* (KNŚ, s. 166-67).

Gwałtowny, pozbawiony czułości seks to kolejny dowód odzyskania przez bohatera sił witalnych oraz zdolności sprawczych<sup>39</sup>.

W momencie ideowego przebudzenia Henryk tłumaczy współwięźniom, że wiadomości o mordzie katyńskim jako bolszewickiej zbrodni są goebbelsowską propagandą: *Nie wierzył jej, nie sądził też, aby ktokolwiek w lagrze dał jej wiarę* (KNŚ, s. 172). Wymienia ofiary obozowej przemocy mające uprawdopodobnić niemiecką winę w Katyniu, na koniec wspominając o nieporównywalnej z niczym liczbie wymordowanych Żydów. Wywołuje to uwagę kapo o niewspółmierności tych dwóch strat: *Jak śmiesz w ogóle porównywać? Tam padł kwiat polskiej inte-*

*ligencji, kwiat narodu!* (KNS, s. 173). Rozmowa prowadzi do wyznania Bednarka, iż daje wiarę Stalinowi. Kamiński komentuje to następująco: *Patrzenie, bolszewik! Coś takiego w ustach Polaka!* (KNS, s. 173). Metamorfoza Matuli byłaby niekompletna bez próby przekonania żony Maryjki do słuszności przygotowań do powstania: *Chcę wychować Maryjkę na godnego towarzysza* (KNS, s. 282), czemu stało na przeszkodzie jej pełne poświęcenia zaangażowanie w opiekę nad cygańskimi dziećmi w specjalnie dla nich wydzielonej części obozu.

Dzięki podporządkowaniu losów Matuli zasadom epickiej powieści jest on świadkiem prawie wszystkich kluczowych wydarzeń w życiu obozu: podczas inspekcji krematoriów w Birkenau przed planowanym buntem bierze udział w zagazowaniu transportu węgierskich Żydów, wtapiając się w tłum Sonderkommando. Obserwacja Zagłady nasuwa Henrykowi pomysł o konieczności fotograficznej dokumentacji ludobójstwa, aby dostarczyć światu niezbitych dowodów. Instruując Samka z Sonderkommando, powie: *Musimy mieć za wszelką cenę fotki ludzi, ludzi, nie obiektów! Przysłałoby się, żebyś pstryknął kobiety i dzieci, to najbardziej może podzielać na panów o chłodnej krwi anglosaskiej* (KNS, s. 320). Samek robiący zdjęcia zarejestrował przyjazd transportu oraz palenie zwłok na wolnym powietrzu: *Film się skończył. (...) Dokładnie zapiął marynarkę, poprawił pas na brzuchu...* (KNS, s. 324). Opisana w powieści sfikcjonalizowana rekonstrukcja powstania zdjęć Sonderkommando mieści się w tradycji ich odczytywania przy pominięciu różnicy znaczeń wynikających z przeprowadzenia retuszu<sup>40</sup>. Obecne ustalenia historyczne wskazują na odmienny kontekst powstania fotografii oraz skłaniają do rewizji pierwotnych interpretacji (m.in. dotyczących wieku sfotografowanych kobiet czy przestrzennej organizacji postaci w kadrze). Nagość kobiet na fotografiach Sonderkommando wiąże się także z nagością statystek w realizacjach filmowych. Niektóre z przywoływanych tekstów (*Wycieczka... czy Puste pole*) poruszają problem reprezentacji filmowej rozumianej jako realistyczne odtworzenie – nie pojawia się jednak pytanie o jego funkcje. Brak również refleksji dotyczącej etycznych dylematów przedstawiania. Co więcej, starania włożone w werystyczne odtworzenie przeszłości są nieodmiennie źródłem erotycznej fascynacji nagością statystek.

W filmowej adaptacji *Dancingu w kwaterze Hitlera* zagrożeniem ideowej integralności młodzieży nie są jedynie dobra konsumpcyjne dostępne dla dzieci prominentów, lecz także ślepi naśladowcy zachodnich mód, długowłosi beatnicy. Pojawiają się dwukrotnie: przed napisami początkowymi, śpiewając piosenkę *Noś zawsze długie włosy*<sup>41</sup>, oraz podczas zwiedzania Wilczego Szańca. Jeden z nich udaje przewodnika, sztydząc z zabezpieczeń, które nie sprostałyby bombie wodoro-wej. Reszta beatników koryguje go, twierdząc, że w tamtych zamierzonych technologicznie czasach nie istniała jeszcze broń masowej zagłady. Nie było także półprzewodników i tranzystorów. To uwielbienie dla gadżetów nowoczesnej techniki podziela „bananowa młodzież”. Co ciekawe, jedynie ta grupa potępiana jest wprost przez bohaterkę Ankę. Aspiracje konsumpcjonistyczne widzowie mogli wziąć za dobrą monetę, zaś beatnicy swoim kontestacyjnym sposobem bycia wywoływali sprzeciw dorosłych. „Bananowcy” to według bohaterki szczeniacy, ich niedojrzałość dotyczy zarówno stosunków damsko-męskich, jak też ogólnej postawy życiowej. Anka i Waldek biorą udział w tym wakacyjnym „życiu na niby”, nie wyrzekając się trudnej przeszłości. Anka jest dzieckiem adopcyjnym, a jej przyrodna matka straciła płodność w obozie. Waldek do wszystkiego doszedł własną

pracą – wymarzony rower kupił za pieniądze zarobione w piekarni. *Dancing* umieszcza bohaterów w topografii pamięci: Wilczy Szaniec jest wypełniony „żywą” obecnością bohaterów historii. Problem w tym, że „kombatanci” nie znajdują wspólnego języka z młodzieżą. Niegdysiejsi partyzanci są otyli, beznamiętnie opowiadają historie z lasu (jedynie filmowy *flashback* zbliża się do ideału „atrakcyjnej przemocy”), a tak naprawdę interesuje ich tylko to, żeby zjeść obiad, zanim restauracja zapełni się uczestnikami wycieczek. Saper w rezerwie liczy wydobyte przez siebie miny, pokazuje nawet protezę ręki, robi to jednak wyłącznie po to, żeby zaproponować sprzedaż zdjęć. Waldek odrzuca taką komercjalizację pamięci, być może szkoda mu pieniędzy.

Niemiec, kierowca białego mercedesa, jako jedyny pozostał autentyczny, nie kontruje uproszczeń przewodnika, niczego, w oczach Anki i Waldka, nie udaje. Waldek upija się do nieprzytomności, Anka spędza noc z dojrzałym mężczyzną. Chłopak jest świadomy jej niewierności, jednakże dopiero ta wiedza dodaje mu odwagi, aby przejść inicjację. Tym samym zmierzenie się z traumą historii prowadzi do dorosłości. Życie na niby z odrzuceniem ciężaru przeszłości to „szczeniactwo”.

Na uwagę zasługuje nowatorska forma filmu przywołująca momentami na myśl *Zeszłego roku* w *Marienbadzie* Alaina Resnais. Wakacyjna historia to ciąg retrospekcji, z powtórzeniami i zapętlzeniami charakterystycznymi dla pracy pamięci.

W *Wycieczce w nieznanne* zderzono dwa style życia: nowoczesny, zrywający z moralizatorstwem tradycyjnych wartości hedonizm oraz podporządkowane polityce historycznej cierpiętnicze uwikłanie w przeszłość. Główny bohater łamie obyczajowe tabu, prowadząc życie literackiego playboya. W tym machoistycznym świecie kobiety muszą sprawiać pozory moralnej cnoty: Jola, dziewczyna pisarza Andrzeja Millera, oszukuje matkę, wymyślając coraz to nowe powody swojej nieobecności w domu. Zmiana stosunków damsko-męskich to sygnał głębokich zmian obyczajowych, młodzi ludzie urodzeni już po wojnie są tutaj forpczta przemian (np. Soraya, przygoda na jedną noc pisarza, nie ma najmniejszych wyrzutów sumienia, nie wydaje się również zbyt dotknięta tym, że ten nie pamięta nic z poprzedniego wieczora). Produkcja filmowa jest synonimem dużych pieniędzy, a status literata czy filmowca pozwala przełamać lody w kontaktach z kobietami. Wyjazd Andrzeja do Oświęcimia wraz z kolegami kontrastuje dwie postawy: ignorancję pisarza i nieomal turpistyczną fascynację śmiercią oraz obozem jego kolegów. Co ciekawe, znajdują oni sporo zrozumienia dla jego podbojów miłosnych, nie mogą jednak usprawiedliwić niewiedzy. Czują się w obowiązku przybliżyć mu przeszłość, przyjmując pozycję świadków „w zastępstwie”.

Plan filmowy w obozie to miejsce pracy Groszka. Andrzej przez nieuwagę wpada na kukłę w obozowym pasiaku, w tle widać scenę z rozpadającą się pałką-rekwizytem, na ruinach krematorium wspomina się o konieczności zrekonstruowania budynku na potrzeby filmu. Groszek tłumaczy, że obecność widzów wymusza na filmowcach powściągliwość w odtwarzaniu realiów obozowych. Andrzeja interesuje tylko obecność nagich statystek na planie. Przemiana zachodzi powoli – na bagnie w Brzezince oraz podczas zwiedzania Muzeum. Jest to przykład instytucjonalizacji pamięci, kamera śledzi pisarza zwiedzającego wraz z grupą, w której znajdują się także obcokrajowcy. Ten fragment filmu to paradokumentalna rejestracja, w której głównym bohaterem jest wystawa stała objaśniana przez bardzo młodą przewodniczkę.

Wgląd w psychikę pisarza uzyskujemy za sprawą licznych flashbacków (co przywodzi na myśl *Hiroszimę moją miłość* Alaina Resnais), bardzo jasne, prawie prześwietlone zdjęcia w formalny sposób odróżniają je od reszty historii. W ograniczonym stopniu pełnią funkcję diegetyczną, mają raczej za zadanie uprawdopodobnić przemianę wewnętrzną. Fantazmatyczne utożsamienie z oprawcą jest pokazane na bloku 11, a jedną z nagich kobiet rozstrzeliwanych przez „SS-mana” Andrzeja jest Jolka. Pamięć o zbrodni przenosi się do życia na jawie: pisarz wdryga się na widok prysznicza we własnej łazience, ponadto w Warszawie zaczyna zwracać uwagę na miejsca pamięci. W zakończeniu filmu Jola twierdzi jednak, że jego problemy są przejściowe: napisze kolejne książki, kupi samochód, zmieni mieszkanie oraz żonę. Ta pozbawiona złudzeń ocena wskazuje, że przeszłość musi przegrać z życiem tu i teraz, a identyfikacja ze świadkiem to złudzenie. Co ciekawe, *Wycieczka w nieznanne* nie kontrastuje narodowej kultury pamięci z rzekomą obojętnością na historię na zachodzie. Tu linia podziału przebiega gdzie indziej: dokonująca się zmiana obyczajowa powinna dać się pogodzić z wymogami pamięci czy to w wymiarze instytucjonalnym, czy osobistym.

W *Końcu naszego świata* Wandy Jakubowskiej historia obozowa pojawia się jako reminiscencja. Były więzień zostaje poproszony przez szofera, któremu zepsuł się samochód, o podwiezienie Amerykanina oraz towarzyszącej mu Polki, Julii, do muzeum w Oświęcimiu. Obcokrajowiec odznacza się karykaturalną ignorancją dotyczącą obozu oraz wojennej historii. Z drugiej strony, uprawia tzw. mroczną turystykę<sup>42</sup>, czyli odwiedza miejsca zbrodni. Tak jak turyści opisani przez Susan Sontag kolekcjonuje widoki, tym razem jednak przy użyciu miniaturowej kamery. Henryk Bednarek/Matula to przykład powojennego sukcesu, porusza się kabrioletem zachodniej produkcji. Na widok obozowej bramy budzą się w nim wspomnienia: widzi więźniów przeganianych przez SS-manów. Julia przyznaje się do fascynacji obozem: *Tu jest taka jakaś atmosfera, te drzewa, te druty. To człowieka jakoś dziwnie wciąga*. Wyznaje później, że w Oświęcimiu zginęli jej rodzice wywiezieni z Francji. Henryk zaproponował, że sam oprowadzi parę w zastępstwie muzealnego przewodnika, który beznamiętnym głosem opowiada o zbrodni. Julia domyśla się, że Henryk to były więzień.

Adaptacja rozgrywa się w trzech planach czasowych: na początku wojny przed aresztowaniem Bednarka, w obozie oraz w muzeum po wojnie. Dodany powojenny segment uzasadnia ponowne podjęcie „wyeksploatowanego” tematu. Podczas adaptacji złagodzone ostrość politycznych komentarzy oraz zredukowano ich liczbę. Ignorancja Amerykanina wiąże się z celem powstania filmu, który miał postawić tamę pobłażliwości dla nierozliczonych sprawców zbrodni. Zachód to niewiedza, a co za tym idzie chęć wybaczenia, podczas gdy Polacy mający dostęp do żywej pamięci o zbrodni unikają prostego zamknięcia historii. W *Końcu naszego świata* podkreślono różnicę międzypokoleniową, tutaj młodzi chcą poznać niedawne wydarzenia.

Film korzysta z narzędzi filmu fabularnego, łącząc wątki czy korzystając z inscenizacji. Bardziej skomplikowana jest sprawa zdjęć zrobionych w obozie. Rekonstrukcja wykonywania zdjęć Sonderkommando to scena w lesie, Henryk wraz z Samkiem instruuje kobiety, aby zdjęły ubranie. Samek robi zdjęcia aparatem ukrytym na wysokości pasa pod pasiakiem. Później nagie ofiary przechodzą przez kadr z prawa na lewo, znikają, a w obiektywie pojawiają się stosy drewna, które

polano benzyną i podpalono. Tu kończy się rekonstrukcja, a pojawia autentyczne zdjęcie Sonderkommando przedstawiające palenie zwłok (wykadrowane z usuniętym cieniem wnętrza budynku). W sekwencji zdjęć widzimy również zdjęcia z tzw. albumu Auschwitz, który przedstawia transport węgierskich Żydów na przełomie maja i czerwca 1944 r. Reportaż kończy się jednak przed śmiercią ofiar. Współczesna scena z przewodnikiem muzealnym wyjaśnia pochodzenie zdjęć (*Zrobione przez nieznanego SS-mana*) oraz sposób ich odnalezienia (w Czechosłowacji).

W końcowej scenie filmu (po fragmencie o powstaniu Sonderkommando, z którego można by odnieść mylne wrażenie, że zakończyło się sukcesem, a więźniowie uciekli) widzimy Henryka spacerującego wśród ruin krematorium. Następnie wsiada on do samochodu i odjeżdża. Tym samym obóz i pamięć o nim są częścią powojennego życia. Istotny jest fakt, że prezentowany model pamięci to pamięć heroiczna, w której nie ma miejsca na słabość wobec przemocy czy moralne kompromisy. Bez wątplenia, istnieli więźniowie, którzy wystąpili przeciwko zasadom solidarności z innymi, jednakże zostają oni ukarani. Ten spiżowy pomnik daleki jest od moralnego pesymizmu Primo Leviego<sup>43</sup>, próżno szukać w nim śladów „szarej strefy” obozowej moralności, mimo że traktuje o Sonderkommando.

Odniesienie do przeszłości w trzech analizowanych filmach nie ogranicza się do opowiadanych historii, korzystają one również z filmowych chwytów: długich, podporządkowanych logice narracji flashbacków u Jakubowskiej, krótkich i formalnie wyróżniających się flashbacków fantazmatycznych u Ziarnika oraz nowofalowej estetyki pracy pamięci w *Dancingu*. Każdy z tych środków jest na służbie psychologicznego realizmu. Ta forma przywołania pamięci (czy to pamięci świadka, czy fantazmatycznej relacji z przeszłością) jest charakterystyczna dla filmów z lat 60. Oprócz pionierskiej *Hiroszimy* (1959) warto wspomnieć o *Pasażerze* Andrzeja Munka czy filmie *Pawnbroker* Sidneya Lumeta (1964)<sup>44</sup>. Z drugiej strony, na kompleksy związane z brakiem zainteresowania niedawną historią należy spojrzeć szerzej jako na reakcję na tempo modernizacji: Polska stała wtedy na progu masowej motoryzacji (na licencjach włoskiego Fiata), a rozluźnienie obyczajów w równym stopniu martwiło tradycjonalistycznych i marksistowskich moralistów.

Jaką rolę społeczną ma pełnić wiedza o przeszłości? W *Wycieczce Auschwitz-Birkenau* jest to rola regulacyjna i edukacyjna, edukacyjny cel przyświeca też *Dancingowi w kwaterze Hitlera*, w *Pustym polu* dokonuje się moralny rozrachunek, a w *Końcu naszego świata* historia obozowa ma pełnić rolę *exemplum* (celem jest nie tylko opowiedzenie historii bohatera, lecz wpisanie jej w schemat narracyjny powstania nowego człowieka tzn. uświadomionego klasowo).

Jakie czynniki sprawiają, że odczuwamy nieestosowność tych tekstów? Bez wątplenia można wskazać: marginalizację żydowskiego aspektu Zagłady, wykorzystywanie martyrologii jako środka do uzyskania pewnych celów (pedagogicznych czy w społecznym wymiarze pamięci), fałszowanie wydarzeń historycznych dla celów ideologicznych oraz strategię legitymizacji pozycji bohatera-narratora (fantazmatyczne zanurzenie w przeszłości w tekstach Brychta). Te teksty usiłują jednak pokazać na aspekty ludobójstwa i jego następstw, które wymykały się pamięci społecznej czy innym literackim reprezentacjom. Opór, który odczuwamy, mówi jednak więcej o zmianie świadomości czytelników literatury zagładowej, która to zmiana nastąpiła po „uwolnieniu” tematu od doraźnych zadań politycznych czy ideowych. Z drugiej strony, pewne obszary pamięci naświetlone w tych tekstach

(jak np. rabunek mienia żydowskiego) do tej pory pozostały stabuizowane i wykluczone ze zbiorowej pamięci polskich czytelników <sup>45</sup>.

Tytuł powieści Hołuja, mimo iż trudno jednoznacznie określić, o jakim „końcu świata” jest mowa i kto przynależy do wspólnoty „my”, w niejasny sposób wskazuje problem cezury w niektórych z omawianych tekstów. Pozycja świadka ludobójstwa czy też obcowanie z pamiątkami zbrodni ma moc przeobrażania: otwiera oczy na nieuchronność procesu dziejowego, w którym wiodącą rolę będzie pełnić socjalizm (Hołuj) oraz jest orężem w walce z niedostatkami teraźniejszości (Brycht). W obu przypadkach można mówić o instrumentalizacji przeszłości dla doraźnych celów oraz mniej lub bardziej świadomym uczestnictwie w „polityce historii/pamięci”.

Mimo przepaści dzielącej politykę historyczną z lat 60. XXw. obecnie jeden wątek pozostaje niezmienny: jeżeli Polacy nie zadbają o swoją wersję historii, to jej wersje opowiadane przez innych będą szkodliwe dla naszego wizerunku. W dużej mierze zmieniły się też media, w których dyskutuje się o wadze przeszłości. Pierwszeństwo straciły literatura i film, a dyskusja przeniosła się do prasy.

TOMASZ ŁYSAK

<sup>1</sup> Pomimo niedawnych starań, aby przywrócić pamięci książkę Zofii Posmysz oraz mimo operowej inscenizacji *Pasażerki* w Moskwie w 2006 r. (opera Mieczysława Weinberga powstała w latach 1967-1968, lecz moskiewskie przedstawienie było jej prapremierą), pamięta się głównie o filmie, który przez dramatyczne okoliczności powstania obrósł legendą, uzyskując jednocześnie nowatorski kształt. Andrzej Munk zginął w wypadku samochodowym, a film został ukończony przez Witolda Lesiewicza z materiałów nakręconych do chwili wypadku.

<sup>2</sup> Por. A. Chaćniński, *Życie Andrzeja Brychta*, „Życie”, 17 maja 2001 (<http://niniwa2.cba.pl/brycht.htm>) oraz H. Dasko, *Nie ma miłości szczęśliwej*, „Gazeta Wyborcza Magazyn” nr 33 (337), 19 sierpnia 1999, s. 8-14; *Jeszcze pokażę wszystkim skurnolom (Brycht 2)*, „Gazeta Wyborcza Magazyn” nr 34 (338), 26 sierpnia 1999, s. 12-16 oraz *Nienawiść zajęła całą przestrzeń (Brycht 3)*, „Gazeta Wyborcza Magazyn” nr 36 (340), 9 września 1999, s. 32-36. Ponadto w „Literaturze” ukazał się dziesięciocinkowy wywiad pt. *Noc na planecie wściekłych krów. Z Andrzejem Brychtem rozmawia Roman Samsel* (od nr 4/1998 do nr 4/1999). Brychta wspomniano również w nielicznych nekrologach w 1998 r.: A. Kaczyński, *Zgubna łatwość pisania*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 61, s. 27 oraz J. Dunin, *Autor: mit i osoba*, „Nowe Książki” 1998, nr 5, s. 79. Pisarza wspomnial w wywia-

dzie J. Głowacki (*Mocno skomplikowany moralista*, rozmawiał B. Marzec, „Rzeczpospolita” 25 września 2004). W 10 lat po śmierci Brychta ukazał się artykuł Z. Kowalewskiego pt. *Zapomnieć Andrzeja Brychta*, 31 maja 2008, [http://www.wiadomosci24.pl/artykul/zapomniec\\_andrzeja\\_brychta\\_67650.html](http://www.wiadomosci24.pl/artykul/zapomniec_andrzeja_brychta_67650.html).

<sup>3</sup> K. Kasperek, *Amerykański sukces bohaterów emigracyjnej twórczości Andrzeja Brychta*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1998, nr 92-93, s. 147-155.

<sup>4</sup> Por. M. Stępień, „Sprawa” *Tadeusza Hołuja*, cz. I, „Zdanie” 1988, nr 10 s. 19-27 oraz „Sprawa” *Tadeusza Hołuja*, dokończenie, „Zdanie” 1988, nr 11, s. 49-58. Do tematu powrócił K. Woźniakowski (*Trzy wersje „Rozmów bawarskich”: [epizod z dziejów jawnego piśmiennictwa literackiego GG]*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 6, s. 137-56). Po powrocie z robót przymusowych w Bawarii Hołuj zatrudnił się w aparacie niemieckiej propagandy oraz przystąpił do polskiego ruchu oporu. Korzystając ze służbowej maszyny do pisania, przepisywał swoje utwory, a gdy przełożony Karl Hans Fenske zapytał go o przepisywany tekst, Hołuj zadeklarował, że chodzi o reportaż z Bawarii. Fenske wymógł na Hołuju notatki, które zostały opublikowane (w zmienionej formie i kilku wersjach) dopiero po uwięzieniu pisarza w Auschwitz za działalność konspiracyjną. Po wojnie Hołuj został dwukrotnie oczyszczony z zarzutu ko-

- laboracji, co nie przeszkodziło w wykorzystaniu okupacyjnego tekstu do wykluczenia go z życia literackiego w latach 1948-1954 (szczegóły tej sprawy znajdują się w tekście Stępnia, podczas gdy Woźniakowski skupia się na samym tekście).
- <sup>5</sup> H. Dasko, dz. cyt., s. 11.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>7</sup> *Noc na planecie wściekłych krów (10), Ostatki...* dz. cyt., s. 47.
- <sup>8</sup> A. Brycht, *Wycieczka Auschwitz-Birkenau*, w: tegoż, *Dancing w kwaterze Hitlera*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1969, s. 30. Kolejne cytaty z tego tekstu oznaczone są: WAB i nr strony.
- <sup>9</sup> H. Dasko, dz. cyt., s. 11.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> A. Kaczyński, *Zgubna łatwość pisania*, dz. cyt., s. 27.
- <sup>12</sup> Trzeba dodać, że zdjęcie przedstawia zupełnie inną sytuację tj. zagładę węgierskich Żydów latem 1944 r. Innym źródłem opisu może być historia żydowskich pielęgniarek z holenderskiego szpitala psychiatrycznego, które według jednej z relacji zostały *wrzucone do dołu, oblane benzyną oraz spalone żywcem*. Por. S. Friedländer, *The Years of Extermination. Nazi Germany and the Jews 1939-1945*, Weidenfeld & Nicolson, London 2007, s. 413. Relacja pochodzi z książki J. Pressera, *Ashes in the Wind, The Destruction of Dutch Jewry*, Wayne State University Press, Detroit 1988.
- <sup>13</sup> Termin ukuty przez Marianne Hirsch (*Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997) powstał co prawda dopiero w latach 90. XX w., lecz oddaje istotę przemiany pokoleniowej opisanej w opowiadaniach Brychta.
- <sup>14</sup> Według oficjalnej propagandy w państwach komunistycznych podział powojennych Niemiec spowodował całkowitą denazyfikację wschodnich landów, gdy jednocześnie rehabilitowano byłych funkcjonariuszy nazistowskich, powołując ich na stanowiska państwowe w RFN.
- <sup>15</sup> A. Brycht, *Dancing w kwaterze Hitlera*, w: *Dancing...* dz. cyt., s. 154. Kolejne cytaty oznaczone są: (DKH i nr strony).
- <sup>16</sup> Pisarz w wywiadzie dla „Literatury” odwołuje się do wczesnych wspomnień wojennych m.in. dwóch publicznych egzekucji na Lesznie i Krakowskim Przedmieściu. Jednakże „legenda świadka” (małoletniego, dodajmy) została sprostowana przez Stanisława Edwarda Burego, który przedstawia akcję złożenia kwiatów przy pomniku Kopernika w zupełnie innym świetle, kwestionując zarówno fakty przywołane przez Brychta, jak i ich interpretację (*Ad vocem. Jak to było pod Kopernikiem*, „Literatura” 1998, nr 7-8, s. 56).
- <sup>17</sup> Jak się wydaje, Brycht nie był zdolny do rewizji swojej postawy nawet po latach. We wspomnianym już wywiadzie dla „Literatury” przywołuje anegdotę o recepcji *Raportu...* przez Gomułkę: *...wysyłamy ciągle różnych głośnych dziennikarzy i literatów do RFN, i co przywożą, jakieś bzdety. A teraz pojechał tam młody taki i przyłożył tym Niemcom (7-8/1998, s. 54).*
- <sup>18</sup> T. Hołuj, *Ciąg dalszy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 88.
- <sup>19</sup> „*Koniec naszego świata*” powstawał w szczególnych warunkach. Zbliżał się dzień 8 maja 1965 roku, a wraz z nim oficjalne przedawnienie zbrodni popełnionych przez przestępców wojennych – tak o powstawaniu filmu pisał Z. Wyszynski (*Publicystyczność i autentyzm filmu „Koniec naszego świata”*, w: M. Stępień, *Twórczość Tadeusza Hołuj*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985, s. 139-40).
- <sup>20</sup> T. Hołuj, dz. cyt., s. 108.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 108.
- <sup>22</sup> W: T. Hołuj, *Dom pod Oświęciamiem. Puste pole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- <sup>23</sup> O pierwszym wystawieniu sztuki oraz kontrowersjach, jakie wywołała wśród recenzentów, pisał Hołuj w książce *Ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 63-87.
- <sup>24</sup> Opublikowanej w „Dialogu” 1963, nr 4, a wystawionej w 1965 r. w reżyserii Józefa Szajny w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Pisząc ten tekst, korzystałem z wydania w tomie Wydawnictwa Literackiego, dz. cyt.
- <sup>25</sup> Te niedomówienia współgrają w niejasny sposób z biografią pisarza, który o swoich żydowskich korzeniach dowiedział się dopiero podczas wojny od szantażysty Poremskiego (zastrzelonego z wyroku Polski Podziemnej za szantażowanie ludzi.) Por. M. Stępień, „*Sprawa*”... dz. cyt., s. 21.
- <sup>26</sup> Pomnik w Treblince, autorstwa rzeźbiarza Franciszka Duszenki i architekta Adama Haupta, został zrealizowany w 1964 r., ma postać betonowej płyty, na której umocowano kamienie symbolizujące miejsca pochodzenia ofiar. Pomnik miał tym samym dwa cele: upamiętnienia oraz uniemożliwienia dalszego rabunku. Bazaltowe kamienie znaczą też miejsce, w którym znajdował się dół, gdzie palono zwłoki. Z drugiej strony, brak tam barykad, o których mowa w sztuce.
- <sup>27</sup> Publikację książki M. Rusiniak (*Obóz Zagłady Treblinka II w pamięci społecznej*, Wydawnictwo Neriton, 2008) poprzedził artykuł P. Glu-



- chowskiego i M. Kowalskiego *Gorączka złota w Treblince*, „Duży Format” (nr 1/760, 7 stycznia 2008, s. 2-4). Niedawno Marcin Kącki opublikował pogłębiony reportaż o „poszukiwaczach skarbów”: *Wszyscy kopali, tom i ja*. ([http://wyborcza.pl/1,111789,991797-6,Wszyscy\\_kopali\\_\\_tom\\_i\\_ja.html](http://wyborcza.pl/1,111789,991797-6,Wszyscy_kopali__tom_i_ja.html) /dostęp: 15.05.2012).
- <sup>28</sup> T. Hołuj, *Ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 99-100.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 100-106.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 107.
- <sup>31</sup> Michał Głowiński wskazuje na konstrukcję gątankową opowiadania oraz zdolność przekazywania przez nie doświadczenia, zastanawiając się nad dominacją tej formy w literackich i dokumentarnych tekstach o Zagładzie (*Wprowadzenie*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* red. M. Głowiński i in., Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, s. 11).
- <sup>32</sup> Ta niewymieniona z tytułu praca to książka J. Garlińskiego *Oświęcim walczący* (Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1992), a wspomniane złośliwości to stwierdzenie Langbeina umniejszające rolę i rangę Hołuja w obozowej konspiracji. Z drugiej strony, Garliński wspomina o ruchu oporu AK, który pozostawał tabu po pokazowym procesie swego dowódcy rotmistrza Witolda Pileckiego skazanego na karę śmierci (w 1948 roku – wyrok wykonano). Sprawę Pileckiego przypomniał ostatnio Teatr Telewizji w sztuce Ryszarda Bugajskiego *Śmierć rotmistrza Pileckiego* (2006).
- <sup>33</sup> Postać obozowego „muzułmana” posłużyła Giorgio Agambenowi do skonstruowania modelu przeżyć obozowych (porównaj: *Co zostaje z Auschwitz?* tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008). Do tekstu włoskiego filozofa odwoływała się niedawno Maria Janion w reedycji *Placzu generala (Eseje o wojnie)*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007).
- <sup>34</sup> J. Garliński, *Oświęcim...* dz. cyt., s. 8-9.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 172.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 173.
- <sup>37</sup> Hołuj również nie uzyskał pomocy od Cyraniewiczza, gdy został skazany na społeczny niebyt pod koniec lat 40. Adam Cyra (*Ochotnik do Auschwitz Witold Pilecki 1901-1948*, Chrześcijańskie Stowarzyszenie Rodzin Oświęcimskich, Oświęcim 2000) przedstawia powojenne losy pamięci o Pileckim, na których zaważył zbrodniczy wyrok sądu wojskowego. Pierwsze artykuły prasowe poświęcone Pileckiemu zaczęły się ukazywać wraz z nadejściem odwilży (1957 r.), dopiero w latach 70. szerzej przypomniano tę postać w książce Garlińskiego wydanej na emigracji (bibliografia odniesień do historii rotmistrza Pileckiego znajduje się we „Wstępie”, s. 7-11).
- <sup>38</sup> T. Hołuj, *Koniec naszego świata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984 (pierwsze wydanie 1958), s. 9. Następne cytaty są oznaczone: (KNŚ i nr strony).
- <sup>39</sup> S. R. Horowitz (*Gender, Genocide, and Jewish Memory*, „Prooftexts” zima/wiosna 2000, t. 20, nr 1-2, s. 162-63) odczytuje powrót stereotypowej, męskiej tożsamości ustanawianej kosztem kobiet (sprowadzonych do roli obiektu spojrzenia) jako oznakę odzyskiwania zdolności sprawczych przez bohatera *Wielkiej podróży* Jorge Sempruna.
- <sup>40</sup> Historię powstania tych zdjęć przedstawił Dan Stone w eseju *The Sonderkommando Photographs* („Jewish Social Studies” wiosna/ lato 2001, t. 7, nr 3, s. 132-148). Również Janina Struk przywołuje kontekst ich powstania w rozdziale *Aparaty fotograficzne w obozach* (w: tejsze, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, tłum. M. Antosiewicz, Prószyński i S ka, Warszawa 2007).
- <sup>41</sup> Rewolucyjne gatunki muzyczne, zanim zostały oswojone przez kulturowy mainstream, pojawiały się w filmie PRL jako przejaw degeneracji i były kojarzone z półświatkiem. Niemniej, muzycy mieli okazję prezentacji na dużym ekranie. Wystarczy tu wspomnieć o jazzie w latach 50. XX w., który w filmie towarzyszył dekadencji i występłowi.
- <sup>42</sup> Por.: J. J. Lennon i M. Foley, *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*, Continuum, Londyn 2000 oraz *The Darker Side of Travel: The Theory and Practice of Dark Tourism*, red. R. Sharpley, Ph. Stone, Channel View Publications, Bristol 2009.
- <sup>43</sup> P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, tłum. S. Kasprzyśiak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- <sup>44</sup> Film Lumeta prawdopodobnie nie był pokazywany w Polsce w latach 60., był jednak przełomem w filmowych reprezentacjach ocalałych z Zagłady zarówno ze względu na formę inspirowaną filmem Resnais jak i nowatorstwo psychologicznego portretu ocalałego. Por. J. Levinson, *The Maimed Body and Tortured Soul: Holocaust Survivors in American Film*, „The Yale Journal of Criticism” 2004, t. 17 nr 1, s. 141-60, oraz J. Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia 2003, s. 85-110.
- <sup>45</sup> J. T. Gross podjął niedawno próbę wypełnienia tej luki, publikując *Złote zniwa: rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Znak, Kraków, 2011.