

***Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019), t. 1: Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021, t. 2: *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2022.**

Jak pamiętamy, ukazanie się *Sąsiadów* Grossa mocno ożywiło kiedyś debatę na temat relacji polsko-żydowskich, a w dalszej konsekwencji – otworło nową perspektywę spojrzenia na Holocaust (pojawiły się: kategoria postpamięci, analizy zjawisk związanych z mobilizowaniem odbiorcy, ujęcia wypowiedzi artystycznej jako jednego ze sposobów inicjowania dyskusji społecznej itp.). Wydaje się, że ostatnią, być może najwyższą falę owego ożywienia dokumentuje obszerna, dwutomowa monografia *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*, zbierająca analizy różnych form pamięci i sposobów wizualnych ujęć doświadczenia Shoah w takich dziedzinach sztuki jak film, teatr, fotografia, sztuki plastyczne, muzyka, sztuka popularna. Dzięki staraniom Sławomira Buryły, który zebrał i zredagował wypowiedzi wielu autorów, w obrębie poszczególnych dziedzin interpretowane są m.in. prace fotograficzne, instalacje oraz teksty (literackie, reportażowe, dokumentalne, historie mówione).

W prezentacji przyjęto porządek chronologiczny, który umożliwia prześledzenie zmian w zakresie form artystycznych, a także ukazuje wpływ czynników społecznych i politycznych na sposoby ujawniania problematyki Holocaustu w rodzimej kulturze. Czynniki te wpływają nie tylko na formę dzieła, ale także na postawy twórców, modelują także ich recepcję. Za istotne cezury uznano wydarzenia z lat 1945, 1956, 1968, 1989, które przeobrażały scenę polityczną oraz miały

wpływ na kształt relacji polsko-żydowskich oraz sytuację środowisk żydowskich w naszym kraju.

Bartosz Kwieciński w artykule *Film fabularny (1945–1989)* w układzie chronologicznym omawia sposoby reprezentacji tematyki Zagłady w polskim kinie. Przyjęty porządek czasowy ujawnia nie tylko przekształcenia w obrębie form artystycznych, ale także narastanie bądź wyciszanie trudnych zagadnień (np. utajnianie tożsamości żydowskiej bohaterów) oraz pojawianie się tendencji ideowych, takich jak polonizowanie doświadczenia Holokaustu. Układ wywodu umożliwia wskazanie związków między rozwiązaniami artystycznymi a sytuacją polityczną i społeczną; ujawnia także wpływ środowiska oraz organizacji filmowych (np. Komisji Ocen Scenariuszowych, urzędu cenzury) na ostateczny kształt dzieła. Artykuł podzielony jest na podrozdziały, a ich periodyzacja wpisuje się w przyjęty zakres czasowy. W pierwszym okresie (kino czasów PRL) tematyka Zagłady wprowadzana jest jako dygresja i nie stanowi osobnego tematu dzieła. Charakterystyczne jest rugowanie żydowskiej tożsamości ofiar – tematyka wojenna obrazuje tragiczne losy głównie ludności polskiej. Żydowskie cierpienie nie ma własnej podmiotowości i jest równoważne z cierpieniem innych narodów. Kwieciński omawia szczegółowo fabuły filmów, wskazuje okoliczności ich powstania, w tym modyfikacje dotyczące scenariusza. W artykule scharakteryzowane zostały także sylwetki twórców (reżyser, scenarzysta, aktorzy) – ich wojenne i powojenne losy. Zwrócono także uwagę na recepcję poszczególnych filmów i oczekiwania odbiorcy – na przykład w filmach z pierwszych lat powojennych najistotniejszą strategią poznawczą był heroizm. Z tego okresu omówiono filmy *Zakazane piosenki*, *Ślepy tor*, *Za wami pójdą inni*, *Robinson warszawski*, *Ostatni etap* oraz *Ulica Graniczna*.

Kolejny okres filmowej działalności (lata 1954–1969) skupia się na dziełach m.in. Andrzeja Wajdy, Jerzego Kawalerowicza, Stanisława Różewicza, Kazimierza Kutza, Tadeusza Konwickiego, Wojciecha Jerzego Hasa, Ewy i Czesława Petelskich. Strategia wizualna w dalszym ciągu prezentuje Zagładę jako tło spraw ogólnoludzkich, ukrywając tym samym tożsamość ofiar. Obecność żydowskiego bohatera jest

jednak coraz bardziej sygnalizowana, pojawiają się także nowe ujęcia tematu Zagłady (np. perspektywa sprawcy). Kolejne lata (1970–1983) w polskim filmie przynoszą nowe propozycje prezentacji Zagłady – należą do nich m.in. strategie symboliczne i przełamanie realizmu na rzecz ujęć metaforycznych czy poetyckich. Po roku 1983 złamane zostaje tabu cielesności (wprowadzenie wątków erotycznych). Ostatnią część pracy Kwiecińskiego stanowi analiza seriali telewizyjnych (*Kolumbowie. Rocznik 20., Polskie drogi, Popielec, Śmieciarz*). Do roku 1989 tematyka Zagłady w polskim filmie pojawia się na marginesie lub staje się metaforyczną antycypacją katastrofy, kształt dzieła modelują czynniki zewnętrzne, twórcy biorą pod uwagę ówczesne reakcje publiczności, mają przeświadczenie o rezonansie społecznym i dyskusjach pozaartystycznych, które film wywołuje. Zarówno układ treści, jak i dobór dzieł wizualnych, a także szeroki kontekst społeczno-polityczny ujawniają silną rolę tekstów kultury w modelowaniu, korygowaniu czy tworzeniu pamięci zbiorowej na temat Zagłady, który z różnych względów, zwłaszcza politycznych, miał być przemilczany, wyparty lub zniekształcony.

Kontynuacją badań podjętych przez Kwiecińskiego jest artykuł Katarzyny Mąki-Malatyńskiej pt. *Film fabularny (po 1989 roku)*. Autorka poddaje wnikliwej analizie dzieła fabularne i dokumentalne, seriale oraz filmy krótkometrażowe. Po roku 1989 widoczny jest udział kina w debacie publicznej, co świadczy o sile tego medium w ujawnianiu mechanizmów funkcjonowania pamięci zbiorowej oraz stereotypów i idei tworzących politykę kulturalną państwa. Zmiany organizacyjne w obrębie kinematografii (produkcja, finansowanie, zniesienie cenzury) umożliwiły postawienie tragedii Holokaustu w centrum i sformułowanie wyrazistych ocen przeszłości. Przedmiotem zainteresowania stały się także relacje polsko-żydowskie. Jak zauważa badaczka, ostateczny kształt filmu po 1989 r. był jednak wypadkową możliwości finansowych, wpływów politycznych oraz pasji i poszukiwań twórczych (s. 181). Wnikliwie omówione zostały okoliczności powstania poszczególnych produkcji (m.in. seriali *Czas honoru, Sprawiedliwi*, filmów *Ida, Pokłosie*). Tłem rozważań jest rozpoznanie istnienia mitu romantycznego w kulturze polskiej, który

utrwała przekonania na temat wizji historii (martyrologia, bohaterstwo) oraz odpowiedzialności za zło (sprawca a ofiara).

W rozważaniach Mąki-Malatyńskiej ważną rolę odgrywa analiza formy i konwencji artystycznej. Większość produkcji filmowych realizuje model klasyczny, zaś zmiany w jego obrębie są niewielkie i rozciągają się od dokumentalnej stylizacji do fikcji fabularnej wykorzystującej dodatkowe medium wizualne, np. w postaci fotografii archiwalnej. Autorka rozpoznaje także posługiwanie się przez twórców idiomem melodramatycznym (np. jego odmianą, jaką jest melodramat macierzyński). Opisywanie poszczególnych konwencji gatunkowych (m.in. horror, dokument, wideoklip) podporządkowane jest odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu tematyka Zagłady funkcjonuje w konkretnym dziele i jak sytuacja zewnątrz wpływa na siłę lub wyciszenie tej obecności.

W artykule Tomasza Majewskiego *Film dokumentalny* istotne jest rozpoznanie miejsca współczesnego dokumentu w kontekście odbioru społecznego. Dokument ujawnia bowiem stopniowe przemiany w pamięci o Zagładzie, jest rejestratorem różnorodnych sposobów interpretacji historii przez zbiorowości i jednocześnie sam staje się istotnym źródłem wiedzy. Analizie poddane zostały także dzieła niefikcjonalne, które powstały w ośrodkach lokalnych – ich twórcami są telewizje regionalne, samorządy, muzea. Inicjatywy wizualne włączają doświadczenie Zagłady w obręb doświadczenia pamięci. Badacz zwraca uwagę na nowatorskie zabiegi zastosowane przy tworzeniu dokumentu (np. w filmie *Pod jednym niebem*) oraz na siłę obrazu, który staje się ujęciem paradygmatycznym dla kolejnych produkcji (np. sposoby prezentacji obozów śmierci na przykładzie filmu *Majdanek – cmentarzysko Europy*). Ciekawą kwestią jest również szczegółowe omówienie zagadnień związanych z retoryczną warstwą dokumentu, w tym relacji pomiędzy słowem mówionym a montażem materiałów archiwalnych. W komentarzu ujawnia się nie tylko funkcja informacyjna, ale również system przekonań społecznych. Innym ważnym elementem opracowania jest status archiwów fotograficznych wykorzystanych w dokumentach (np. *Album Fleischer, Fotoamator*), które objawiają swoją różnorodną siłę w przekazie

filmowym (od funkcji ilustrującej komentarz lektora do funkcji poświadczającej – „pamiętki”, „relikwie”, „resztki”, s. 389). W artykule wnikliwie omówiono także okoliczności społeczno-polityczne, które kształtowały koncepcje artystyczne, recepcję poszczególnych prac oraz przesuwaly akcenty tematyczne (np. po roku 1968 kwestia statusu świadka wydarzeń i jego wiarygodności). Autor wskazał również na ciekawe zbliżenia twórców do normatywnych założeń wspólnoty (*Stella*) oraz sposoby ich przekraczania i wchodzenia w debatę społeczną. Istotnym kontekstem są w tekście Majewskiego takie kategorie jak trauma / trauma kulturowa oraz doświadczenie.

W artykule *Teatr żydowski* Małgorzata Leyko omawia przykłady inscenizacji, w których obecny jest motyw Zagłady. Część wstępna przybliży okoliczności powstania teatru żydowskiego. Szczególną uwagę zwrócono na ewolucję, jaka dokonała się przed rokiem 1939 – zmieniał się wówczas nie tylko repertuar, ale i język przedstawienia, działania organizacyjne, zasięg kulturowy, sposoby prezentacji oraz spotkania z widzami (teatr wędrowny, scena stała). Badaczka wyjaśnia motywy działania grup teatralnych w czasie wojny, kiedy to aktywność artystyczna była oceniana negatywnie również przez środowiska żydowskie – widziały one w tego typu przedsięwzięciach negowanie dramatyizmu rzeczywistości Holocaustu. Leyko – opierając się na świadectwach ocalałych, w tym aktorów i reżyserów – podkreśla, że teatr w czasie wojny stał się „archiwum świata sprzed Zagłady” (s. 458) i pełnił funkcję „pamiętania aktywnego”; jego działania miały wymiar nie tylko artystyczny, ale także etyczny – ocalały zagrożone dziedzictwo kultury. Autorka omawia specyfikę działań teatralnych w poszczególnych gettach, zwracając uwagę na różnice, często wynikające z przedwojennej tradycji teatralnej poszczególnych miejsc oraz z możliwości organizacyjnych (związanych zarówno z lokalizacją, jak i składem osobowym oraz rzeczą jasną natężeniem represji ze strony władz getta). W Warszawie – ze względu na dotychczasowe tradycje, dostęp do zaplecza teatralnego (budynki), a przede wszystkim obecność ważnych aktorów i reżyserów – życie teatralne rozwijało się najbardziej intensywnie. Wiele inicjatyw podejmowanych było oddolnie przez inteligencję, część miała charakter jawny, część konspiracyjny.

W artykule omówiono poszczególne realizacje, zwrócono uwagę na gatunki teatralne, poświęcono także uwagę okolicznościom powstania spektakli oraz losom wybitnych twórców. W Łodzi, gdzie getto zlokalizowano w najuboższej dzielnicy miasta, sytuacja była odmienna. Jednak i tam, pomimo skrajnie trudnych warunków, teatr był jednym ze źródeł afirmacji życia i potwierdzał ciągłość kultury. W Wilnie działania teatralne zyskiwały niejednoznaczną ocenę odbiorców, często bowiem popierane były przez policję getta i traktowane jako rozrywka dla służb. W innych miastach przedstawienia nie miały charakteru stałego, sytuacja ludności żydowskiej była tam skrajnie dramatyczna. Badaczka omówiła także na podstawie zachowanych świadectw osób ocalałych działalność teatru w obozach koncentracyjnych i miejscach zagłady. Formy były różnorodne: od działań instrumentalizujących (np. występy orkiestr obozowych) do teatru jako gestu oporu i zachowania godności (np. teatr cieni tworzony przez więźniarki w obozie w Auschwitz). Równie ciekawe i odnotowane z niezwykłą precyzją są rekonstrukcje losów aktorów żydowskich – zarówno ich działalność podczas wojny, jak i losy powojenne. W artykule znalazły się także wyniki badań nad powojenną działalnością teatrów żydowskich. Szczegółowo omówiono historię Teatru Żydowskiego – genezę powstania, działania pod dyrekcją Idy Kamińskiej, następnie po roku 1968 do czasów obecnych. Zwrócono uwagę na trudności okresu powojennego (związane z propagowaną przez państwo polityką kulturalną oraz ograniczeniami organizacyjnymi). Omówiono ewolucję w myśleniu twórców teatru na temat tego, jaką społeczną i kulturalną rolę powinien odgrywać teatr jidysz. Wskazano również istotne przemiany związane ze zmianą pokoleniową – od świadków i uczestników do osób, dla których Holocaust jest doświadczeniem zapośredniczonym – oraz przemiany w zakresie metod twórczych – stopniowe odchodzenie od modelu tradycyjnego na rzecz eksperymentu (zabiegi związane z przestrzenią sceniczną, obecność multimediiów, performance, instalacje).

Pierwszy tom publikacji zamykają rozważania Marty Bryś dotyczące obecności tematu Zagłady w teatrze (artykuł pt. *Teatr polski*). Autorka stwierdza, że temat ten był podejmowany w zależności od

tego, jak funkcjonował w polskiej wiedzy zbiorowej. Badaczka wnikliwie analizuje recepcje poszczególnych realizacji, podkreślając, że teatr jest działaniem artystycznym, które zawsze rezonuje z aktualną sytuacją społeczno-polityczną. W różnorodnych strategiach narracyjnych i formalnych (np. konwencja realizmu, nadrealizmu) odsłania się nie tylko koncepcja twórcy, ale także świadomość i wrażliwość widza. Reakcja odbiorcy uzależniona jest od spraw aktualnych (np. na odbiór *Wielkanocy* Otwinowskiego wpływ miał pogrom kielecki i nastroje społeczne, jakie wywołał). Omówione zostały realizacje takich twórców jak Józef Szajna, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor. Autorka zakreśliła szerokie tło społeczne oraz biograficzne twórców, wskazując na to, że teatr – posługując się różnymi środkami – ostatecznie może stać się miejscem osobistego świadectwa (np. przedstawienia Kantora *Wielopole*, *Wielopole* oraz *Dziś są moje urodziny*). W artykule omówiono także specyfikę teatru dokumentalnego, korzystającego z reportażu, świadectwa i zeznań – operuje on środkami artystycznymi w celu wypowiedzenia prawdy i zrekonstruowania sytuacji oraz dostarczenia widzowi informacji. Analizowane zjawiska omówione zostały także w kontekście recepcji, która podkreśla istotny wpływ teatru na inicjowanie debaty społecznej, a tym samym odsłania stan pamięci zbiorowej oraz wyobrażenia na temat Zagłady.

Tom drugi publikacji otwiera artykuł Anny Ziębińskiej-Witek pt. *Muzea*. Autorka prezentuje różne realizacje tematyki Zagłady, które pojawiają się w przestrzeni wystawienniczej. Konkretnie przykłady działań muzeów omówione są w porządku chronologicznym, co pozwala prześledzić ich różnorodność oraz zmiany koncepcji prezentacji – często związane z polityką historyczną danego okresu. Pierwsze dokumentacje i zabezpieczenia dowodów zbrodni pojawiają się w latach 1944–1949 – w artykule przybliżono działania podejmowane na terenie byłych obozów śmierci (Majdanek, Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Sobibór, Stutthof, Chełmno, Bełżec) oraz projekty i realizacje pierwszych koncepcji artystycznych, które miały za zadanie zachować te miejsca dla potomnych jako świadectwo i ostrzeżenie (powstały wówczas dwa muzea: w Auschwitz oraz na Majdanku). W tym czasie, ze względu na brak dystansu czasowego, głównym



celem było podkreślenie męczeństwa ofiar (bez wyraźnego rozróżnienia etnicznego). W latach 1949–1989 nastąpiły zmiany polityczne, których efektem były także działania organizacyjno-administracyjne. Trwały prace nad ekspozycjami stałymi, projektowano i realizowano kolejne pomniki – również poza przestrzenią obozów śmierci. Badaczka omawia szczegółowo ich wizualne realizacje (twórcy, koncepcje artystyczne i ideowe, związek z krajobrazem), zwraca także uwagę na zmieniające się w czasie sposoby upamiętnienia ofiar (m.in. przez organizację uroczystości państwowych). Po roku 1989 następuje zmiana w sposobie podejścia do opowiadania o Zagładzie w przestrzeni muzealnej. Wystawy ujawniają wielowymiarowe odrodzenie pamięci o Żydach (otwarcie na zróżnicowanie etniczne ofiar) w kulturze polskiej. Historia Zagłady opowiadana jest z perspektywy pojedynczych losów (a nie jak dotychczas zbiorowości), wprowadzana jest także nowa koncepcja odbiorcy – realizacje muzealne mają nie tylko prezentować fakty, ale także odwoływać się do emocji zwiedzających. Z tego powodu zrywa się z koncepcją ujęć chronologicznych na rzecz wystaw narracyjnych posiadających punkty węzłowe oraz korzysta się z nowych, polisensorycznych form prezentacji (np. multimedialnych, instalacji).

W artykule Marty Koszowy *Fotografia* omówiono fotograficzne świadectwa Zagłady w kontekście kultury polskiej. Autorka zwraca uwagę na to, że fotografie organizują pamięć i myślenie historyczne o Holokauście – stąd w artykule omówiony został szeroki i zmieniający się kontekst odbioru poszczególnych zdjęć. Istotne dla percepcji fotografii jest także uchwycenie różnych sposobów jej wykorzystania (np. w filmie, w pracy naukowej, w przestrzeni muzealnej). Koszowy opisała zawartość kolekcji fotograficznej dostępnej w polskich muzeach oraz archiwach państwowych, przeanalizowała ich tematykę oraz – jeśli zachowały się takie informacje – okoliczności powstania. Badane zdjęcia zaprezentowano w porządku chronologicznym. Pierwszy okres (1939–1945) nazwany został „czasem zapisu”, w którym fotografia pełni rolę świadka dramatycznych wydarzeń. Przykładami są fotografie wykonywane przez Niemców, uzupełniające ich raporty wojenne, tworzone na potrzeby administracji lub propagandy.



Dokumentują one przebieg kolejnych etapów wyniszczenia ludności żydowskiej w gettach oraz obozach koncentracyjnych. W kolejnej części autorka omawia fotografie powstałe po roku 1945 – wskazuje na kształtowanie się kanonu wizualnego prezentującego Zagładę, omawia zabiegi wizualne, które dążą do estetyzacji treści, symboliczności ujęcia i uniwersalizacji; zwraca także uwagę na współczesną fotografię, która powstaje w miejscach Zagłady. Druga część artykułu prezentuje różnorodne praktyki związane z fotografią, która jest medium poddającym się reinterpretacjom oraz przenoszonym w obręb innych dziedzin (np. filmu, sztuk plastycznych), czego efektem jest rekontekstualizacja znaczeń. Fotografia pełni nie tylko rolę dokumentu, ale także przekształca się w figurę stylistyczną, jest elementem strategii artystycznych i podlega przekształceniom (np. poprzez włączenie w obręb technik plastycznych takich jak kolaż). Jej wielowymiarowość znaczeń oraz potencjalność przekształceń wpisuje ją w koncepcje związane z poetyką braku, pustki, niewyraźności (lata dziewięćdziesiąte i pierwsza dekada XXI w.). W artykule omówiono także przykłady recepcji fotografii przedwojennej, które po doświadczeniu Szoah wpisane zostały w obszar antycypujący Zagładę, stając się zapisem utraconego świata.

Izabela Kowalczyk w artykule *Sztuki wizualne* na reprezentatywnych przykładach omawia zmiany w podejściu do tematyki Zagłady w historii sztuki. Na przykładach z okresu od II wojny światowej aż do współczesności prezentuje różnorodne konwencje mówienia o Zagładzie (dokumentujące, upamiętniające, żałobne, krytycznej pracy nad pamięcią) oraz wskazuje na mechanizmy zawłaszczania i instytucjonalizacji. Przyjęty porządek chronologiczny spleta się z ujęciem problemowym. W pierwszej części pracy Kowalczyk prezentuje sytuację artystów żydowskich w czasie wojny i tuż po niej, podkreślając, że doświadczenie lat 1939–1945, chociaż dramatyczne, nie zdołało zniszczyć potrzeby tworzenia. Wskazuje, że celem jej artykułu jest zaprezentowanie, w jaki sposób artyści odnosili się w swoich pracach do tematyki Zagłady; podkreśla jednocześnie, że w badaniach należy unikać zbyt łatwego przypisywania twórców do jednoznacznych definicji tożsamościowych.

W okresie II wojny twórcami byli zarówno artyści, jak i amatorzy – ich prace, tworzone niekiedy w skrajnie trudnych warunkach, stawały się swoistymi raportami i bezcennym świadectwem tego nieludzkiego czasu. Autorka podkreśla, że w badaniach twórczości tego okresu należy odrzucić modernistyczny paradygmat biegłości warsztatowej, doskonałości formalnej i stylistycznej. Istotne jest bowiem dostrzeżenie funkcji sztuki, która pełniła rolę świadectwa oraz była jednym z istotnych mechanizmów przetrwania (godność człowieka, świadomość ciągłości kultury). W analizie wyróżnione zostały dwie główne tendencje artystyczne: estetyzująca (funkcja zastąpienia dramatu) oraz wskazująca na klęskę człowieczeństwa (zarówno w pracach realistycznych, jak i awangardowych). Omówiono także przykłady ikonicznych figur Zagłady (np. muzułmana).

W sztuce po 1945 r. wyróżniona została konwencja realistyczna wynikająca z potrzeby zilustrowania wydarzeń historycznych, np. życia w obozach i gettach. Przywołano przykłady dzieł malarskich, rzeźbiarskich (np. historia dwóch pomników Bohaterów Getta w Warszawie). Inną tendencją, przełamującą weryzm sceny, były prace wychodzące w stronę ekspresjonizmu i symbolizmu. Figura człowieka została zastąpiona przez sugestię kształtu: obrys, cień, ciało-widmo, kukłę lub marionetę. Wiązało się to z poetyką braku, pustki, zniszczenia. Omówiono twórczość m.in. Jonasza Sterna, Andrzeja Wróblewskiego, Władysława Strzemińskiego, Aliny Szapocznikow, Oskara Hansena. W artykule przeanalizowano także prace wideo, które odnoszą się do tematyki Zagłady (m.in. Robakowskiego, Bałki). Pierwsze dekady po Zagładzie to czas, w którym artyści skupili się na dawaniu świadectwa, upamiętnieniu, a także podkreśleniu degradacji człowieka. W latach dziewięćdziesiątych XX w., ze względu na dystans czasowy, pojawia się nowa forma pamięci, która jest zapośredniczona przez wyobraźnię i kreację artystyczną. Sztuka otwiera się na nowe konwencje reprezentacji, wprowadza eksperyment, ironię, dopuszcza mechanizmy kształtujące popkulturę (np. prowokację). Artyści prowadzą swoistą grę z pamięcią oraz wiedzą odbiorcy (Libera, Uklański, Toporowski). Wypowiadają się także w nowych formach, np. instalacji, działania w przestrzeni publicznej,

zadając pytanie o to, jak świadomość Zagłady wpływa na nas samych, na naszą teraźniejszość i przyszłość.

Książkę zamyka artykuł Tomasza Łysaka pt. *Kultura popularna*. W pracy omówiono różnorodne formy wypowiedzi, w których pojawia się tematyka związana z Zagładą (rysunki prasowe, komiks, sztuka w przestrzeni publicznej, muzyka popularna, kabaret, słuchowiska radiowe, filmy, seriale, gry wideo, działania sieciowe, a także związane ze środowiskiem kibicowskim – tzw. oprawy spotkań piłkarskich). Każda z dziedzin prezentowana jest w szerokim kontekście społecznym, historycznym, a także w perspektywie zmieniających się potrzeb i zachowań odbiorców. Szczegółowo omówiono rolę muzyki, biografie oraz twórczość popularnych artystów w gettach i obozach (m.in. Wiery Gran). Zbadano także funkcję żartów jako mechanizmu przetrwania w czasie Zagłady – wskazano na ich siłę podtrzymywania na duchu, budowania przewagi nad wrogiem. Na wybranych przykładach z prasy codziennej omówiono ilustrację prasową, która komentowała czas Zagłady i losy powojenne społeczności żydowskiej. W XXI w. rolę medium upamiętniającego Zagładę przejął komiks – w artykule znalazły się przykłady prac polskich oraz zagranicznych artystów, dokonano klasyfikacji tematycznej oraz omówiono konteksty percepcji i kształtowania polityki historycznej przez to medium. W analizie treści słuchowisk Polskiego Radia (przykłady od 1954 r. do dzisiaj) wskazano, że tematyka związana z Zagładą dotyczy przede wszystkim relacji polsko-żydowskich podczas wojny i tuż po jej zakończeniu. Audycje bliższe współczesności skupiają się na pojedynczych biografiami oraz wykorzystują relacje świadków wydarzeń oraz ocalałych. Artykuł omawia także różnorodne działania związane z przestrzenią Internetu. Mają one charakter dynamiczny i zmienny. Łysak dokonał uporządkowania tych zjawisk ze względu na działania związane z upamiętnieniem Zagłady. Scharakteryzował twórców (od amatorów do osób związanych z instytucjami) oraz podejmowane przez nich działania (np. internetowe strony miejsc pamięci, historie lokalne); prześledził zachowania odbiorców w sieci (np. relacje z miejsc Zagłady w mediach społecznościowych); omówił także działania związane ze zmieniającymi się potrzebami i zachowaniami

odbiorców, zwiedzających, turystów (np. aplikacje i audioprzewodniki wspierające odsłanianie historii Zagłady).

Książka ukazuje różnorodne formy reprezentacji Zagłady w sztukach wizualnych. Poszczególne strategie budowane są ze względu na specyfikę sytuacji społecznej, aktualną politykę kulturalną, mechanizmy zachowań zbiorowych oraz przemiany pamięci społecznej. Istotną rolę odgrywa koncepcja twórcy, ale często nakłada się na nią jego osobiste doświadczenie bądź wyobrażenie na temat dramatu Zagłady. Różne dziedziny sztuki – gdy wypowiadają się na temat niehumanitarnego cierpienia czasów Holokaustu – stają się wspólnym głosem sprzeciwu wobec zapomnienia.

*Małgorzata Peroń*

Dr MAŁGORZATA PEROŃ – adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI Wieku na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Do jej głównych obszarów badawczych należą: twórczość Zbigniewa Herberta, ks. Janusza S. Pasierba, literatura i krytyka polska po roku 1989.