




Andrzej Juchniewicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0001-7037-9907>

## Obrazy ponad wszystko

### Images Above All

**Abstract:** The book, Agata Stankowska's *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* is one of the key dissertations examining representations of border experiences. The author analyzes the poems and art of artists belonging to different generational formations (Ewa Kuryluk, Tadeusz Różewicz, Stanisław Czycz, Jerzy Nowosielski and Tadeusz Kantor) in a very innovative way, using terminology used in art history. Stankowska's idea is based on the assumption that traumatic experience (such as separation from a loved one or death in a war) requires presence in the form of *acheiropoietoi*, which is an image created in a miraculous way, without human intervention. The researcher proposes to treat this term as one of the traveling concepts of the humanities. Due to the concept, which involves the need for somatic contact with a character portrayed unintentionally, the researcher particularly emphasizes the moment of bodily hypersensitivity (Czycz) and the phenomenon of flowering of life (Różewicz), which can be appreciated at the moment of realizing the epistemological potential of suffering. According to the reviewer, the publication's biggest asset is showing another, up until now overlooked side of modernist art, whose representatives decide to preserve the image of human traumatic experiences in the 20th century. The issue of aesthetic development is not a priority issue in Stankowska's branch of modernism. The artists selected by the researcher are connected by duties, desires and experiences that orbit around the concept of the "real image". The reader of Stankowska's book should appreciate the particularly interdisciplinary nature of the dissertation and the idea that causes the narrative of twentieth-century art to go beyond the boundaries set in textbooks on art history and literary studies. The reviewed dissertation owes a lot to Georges Didi-Huberman's formula 'images despite everything', thanks to which the recurring desire to present experiences of various levels of traumatogenicity is associated with imagination, not memory. This transition from remembering to imagining determines the

choice of artists and allows solidarity with the murdered and suffering within a group larger than family.

Key words: trauma, image, pictorial turn, surrealism, twentieth century art, border experience

Streszczenie: Książka Agaty Stankowskiej *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* jest jedną z kluczowych rozpraw badających reprezentacje doświadczeń granicznych. Autorka w sposób innowacyjny analizuje wiersze oraz sztukę artystów należących do różnych formacji pokoleniowych (Ewy Kuryluk, Tadeusza Różewicza, Stanisława Czycza, Jerzego Nowosielskiego i Tadeusza Kantora), wykorzystując terminologię z zakresu historii sztuki. Pomysł Stankowskiej opiera się na założeniu, że traumatyczne doświadczenie (może nim być rozłąka z bliską osobą lub śmierć na skutek działań wojennych) domaga się uobecnienia pod postacią *acheiropoietoi*, czyli wizerunku stworzonego w sposób cudowny, bez ludzkiej interwencji. Badaczka proponuje, by termin ten traktować jak jedno z wędrujących pojęć humanistyki. Dzięki zastosowaniu pojęcia, z którym wiąże się konieczność somatycznego kontaktu z mimowolnie portretowaną postacią, badaczka szczególnie podkreśla moment cielesnej nadwrażliwości (*casus Czycza*) oraz zjawisko rozkwitu życia (*casus Różewicza*), które może zostać dowartościowane w momencie zdania sobie sprawy z epistemologicznego potencjału cierpienia. Największym atutem publikacji, zdaniem autora szkicu, jest ukazanie innej, niedostrzegalnej dotąd, strony sztuki modernistycznej, której reprezentanci postanawiają zachować obraz traumatycznych doświadczeń człowieka w XX wieku. Kwestia rozwoju estetyk nie jest w charakteryzowanej przez Stankowską odnodze modernizmu kwestią priorytetową. Wytypowanych przez badaczkę artystów wiążą obowiązki, pragnienia i przeżycia, które krążą wokół koncepcji „obrazu prawdziwego”. Czytelnik książki Stankowskiej powinien docenić szczególnie interdyscyplinarny charakter rozprawy i pomysł, który powoduje, że narracja o dwudziestowiecznej sztuce wykracza poza ramy wytyczone w podręcznikach historii sztuki i literaturoznawstwa. Recenzowana rozprawa wiele zawdzięcza formule Georges’a Didi-Hubermana „obrazy mimo wszystko”, dzięki czemu powracające pragnienie uobecnienia doświadczeń o różnym stopniu traumatogenności wiąże się z wyobraźnią, a nie pamięcią. To przejście od pamiętania do wyobrażania determinuje wybór artystów i pozwala na solidaryzowanie się z zamordowanymi i cierpiącymi w obrębie większej grupy niż rodzina.

Słowa kluczowe: trauma, obraz, zwrot piktoralny, sztuka XX wieku, doświadczenie graniczne

Opublikowane w ostatnim czasie książki na temat Zagłady ogniskują się wokół problemów tak różnych, że próba uporządkowania i wskazania kierunków rozwoju *Holocaust and Genocide Studies* musiałaby zostać ujęta w osobnym artykule. We wspomnianym obszarze badań można jednak wyróżnić publikacje, których autorzy za cel stawiają sobie wskazanie analogii oraz związków między Zagładą a innymi ludobójstwami<sup>1</sup>, ekosystemem<sup>2</sup> albo Zagładę uznają za zagadnienie niewymagające rozpatrywania w jakimkolwiek kontekście, autonomiczne, wywierające wpływ przede wszystkim na sposób funkcjonowania jednostek/rodzin/społeczeństwa, a także formatujące podmiot w sztuce i literaturze Europy Środkowo-Wschodniej<sup>3</sup>. Zawężenie badań skutkuje poszukiwaniem dominant tematycznych lub ukrytych w tekstach literackich/artefaktach, a ujawnianych w toku mikroanaliz, problemów związanych z ich potencjałem afektywnym<sup>4</sup>, niewspółmiernością doświadczenia kobiet i mężczyzn, jakie wyłania się z zapisów autobiograficznych<sup>5</sup>, „przemocowością” literatury popularnej, która coraz częściej staje się jedynym źródłem informacji o realiach Zagłady<sup>6</sup>.

Osobne miejsce zajmują projekty badawcze Sławomira Buryły, który postuluje konieczność gromadzenia informacji o literaturze wojny/Zagłady w formie syntezy uwzględniającej zarówno utwory kanoniczne, jak i te pozostające na obrzeżach zainteresowań literaturoznawców<sup>7</sup>. Podobny status uzyskują badania relacji polsko-żydowskich, w których wiodącymi problemami są: zaświadczenie

<sup>1</sup> A. MORAWIEC: *Literatura polska wobec ludobójstwa*. Łódź 2018.

<sup>2</sup> P. KRUPIŃSKI: *Dlaczego geśi krzyczały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa 2016; J. MAŁCZYŃSKI: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018; *Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019; A. JARZYNA: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź 2019.

<sup>3</sup> Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016.

<sup>4</sup> A. DAUKSZA: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017; P. WOŁSKI: *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018; L. NADER: *Afekt Strzeмиńskiego. „Teoria widzenia” – rysunki wojenne – Pamięci przyjaciół-Żydów*. Warszawa 2018.

<sup>5</sup> B. CZARNECKA: *Kobiety w łagrze. Zapis doświadczenia*. Kraków 2018.

<sup>6</sup> M. TOMCZOK: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017.

<sup>7</sup> S. BURYŁA: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013; IDEM: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków 2016; IDEM: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017; IDEM: *Wojna i okolice*. Warszawa 2018.

o bliskości Zagłady i etyczne konsekwencje bycia naocznym świadkiem eksterminacji sąsiadów (dotyczy to nie tylko przestrzeni ograniczonych, np. getta warszawskiego, ale również terenów bardziej przepuszczalnych, np. gett, które nie były okolonowane szczelnie murem, oraz pogromów sąsiedzkich i akcji eksterminacyjnych w poszczególnych powiatach, które dokonywane były w wielu przypadkach na oczach ludności polskiej)<sup>8</sup>, a także rewizja sądów na temat niewinności Polaków w obliczu eksterminacji Żydów. Należy podkreślić również badania skoncentrowane na opracowywaniu dorobku żydowskich pisarzy, których twórczość nieustannie orbituje wokół problemu Zagłady (*casus* Henryka Grynberga<sup>9</sup> i Bogdana Wojdowskiego<sup>10</sup>), a także twórczości autorów, w których pisarstwie można dostrzec powroty Zagłady jako doświadczenia kryptonimowanego, skrętnie ukrywanego, dzięki rozmaitym konwencjom<sup>11</sup>. O wzmożonym zainteresowaniu literackimi reprezentacjami eksterminacji Żydów świadczą również wznowienia książek Jacka Leociaka<sup>12</sup>.

W rejestrze bibliograficznym należałoby także uwzględnić książki powstałe niemal dekadę temu (m.in. Aleksandry Ubertowskiej<sup>13</sup>, Marty Tomczok (Cuber)<sup>14</sup>, Arkadiusza Morawca<sup>15</sup> i Pawła Wolskiego<sup>16</sup>). To pobieżne wyliczenie publikacji o Zagładzie powinno utwierdzić każdego, kto chciałby podjąć badania nad Zagładą,

<sup>8</sup> T. ŻUKOWSKI: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018; J. KOWALSKA-LEDER: *Nie wiem, jak ich mam cenić... Strefa ambiwalencji w świadectwach Polaków i Żydów*. Warszawa 2019.

<sup>9</sup> D. KRAWCZYŃSKA: *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*. Warszawa 2005; S. BURYŁA: *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*. Wrocław 2006; M. SZABŁOWSKA-ZAREMBA: *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*. Lublin 2010.

<sup>10</sup> A. MOLISAK: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*. Warszawa 2004.

<sup>11</sup> A. GAJEWSKA: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016.

<sup>12</sup> J. LEOCIAK: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Toruń 2016; IDEM: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2018.

<sup>13</sup> A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007; EADEM: *Holocaust. Auto (tanato)grafie*. Warszawa 2014.

<sup>14</sup> M. TOMCZOK (CUBER): *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013.

<sup>15</sup> A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lagier w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.

<sup>16</sup> P. WOLSKI: *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*. Warszawa 2013.

w przekonaniu, że autorzy przywoływanych projektów w stopniu niemal całkowitym wykorzystali szansę prześledzenia nie tylko reguł przekraczania zasad stosowności i przyzwoitości, jakimi obwarowano pisanie o eksterminacji Żydów, lecz również zależności, jakie wytworzyły się między ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami, którzy w obliczu katastrofy (ekocydu, terracydu, zoocydu) uzyskali niemal równą sprawczość, a także ewolucji świadectw, których autorami są również przedstawiciele drugiego i trzeciego pokolenia ofiar bądź niedoszłych ofiar Zagłady.

Nie ulega wątpliwości, że studia nad Zagładą muszą przekroczyć ramy czasowe wyznaczane przez lata dominacji narodowego socjalizmu (1933–1945)<sup>17</sup>, uwzględniając książki antycypujące Zagładę (*casus Dwóch końców świata* Antoniego Słonimskiego), jak również pisane z bezpiecznej perspektywy, w których Zagłada jest backgroundem prezentowanych wydarzeń (*casus Królestwa* Szczepana Twardocha). Ze względu na „zaszczepianie się” tak pozornie odległych wydarzeń, jakimi są ludobójstwa i katastrofy naturalne spowodowane przez człowieka, konieczne jest również uwzględnianie różnych grup poszkodowanych, wykluczonych lub zamordowanych, co otwiera pole do badań nad reprezentacjami, które osiągają największy oddźwięk, ręczą za nośność transmitowanych afektów (*casus sztuki* Erny Rosenstein i Jonasza Sterna). Poszukiwanie formuły interpretacyjnej, która sprostałaby zadaniu dotrzymania wierności zamordowanym w literackich i artystycznych projektach, które powstały w ostatnim półwieczu, jest tyleż pożądane, co obarczone ryzykiem fiaska. Być może znalezienie klucza, który pozwoliłby stworzyć listę nazwisk artystów i pisarzy wrażliwych na to, co mogłoby zostać unaocznione w satysfakcjonującej formie bez ryzyka nadużywania władzy poetyckiego słowa, przykuwania uwagi do formy, a nie treści artystycznego warsztatu oraz narażania twórców na zarzut szafowania wizerunkiem cierpiących, zamordowanych, należałoby uznać za niemożliwe, jednak Agata Stankowska w wydanej w 2019 roku monografii *Ikona i trauma* przedstawiła lekturę kilku „projektów niemożliwych”. Ich niemożliwość jest atutem, który stanowi jeden z głównych wyznaczników „współczesnego veraikonu”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> R. HILBERG: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.

<sup>18</sup> A. STANKOWSKA: *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków 2019, s. 7. Kolejne cytowania z tej książki oznaczam, podając strony bezpośrednio po przywołanych fragmentach.

Na wstępie należy zaznaczyć, że w prezentowanej publikacji historia o tym, jak obraz powoływany z pobudek etycznych, a nie estetycznych, ma służyć potrzebom człowieka, opowiedziana została w sposób nieoczywisty i intrygujący. Badaczka, pisząc o regułach związanych z funkcjonowaniem reprezentacji doświadczeń granicznych, unika kategoryzacji tychże doświadczeń. Tytułowa trauma może odnosić się zarówno do Zagłady, jak i doświadczeń wojennych bez wskazywania jednego, nadrzędnego traumatycznego wydarzenia. Nośność formuły „obraz prawdziwy” pozwoli na wykorzystanie jej w badaniach reprezentacji innych ludobójstw. Należy zastrzec, że wybór Zagłady poddyktowały biografie bohaterów książki Stankowskiej, a wśród szczególnie bolesnych wydarzeń odnotować można także śmierć najbliższych, napór zła, cierpienie ludzi, których życie osiągnęło kres. Formuła tytułowa ma też wiele wspólnego z frazą Georges’a Didi-Hubermana „obrazy mimo wszystko”<sup>19</sup>, która jednoznacznie odsyła do uniwersum Zagłady, a w książce Stankowskiej wyraża niezachwianą nadzieję dowartościowania ikonicznych śladów ludzkiego cierpienia. Według autorki sztuka ma odpowiadać na potrzeby człowieka, jednak postulat ten nie ma nic wspólnego z konsolacją, lecz wiąże się z etycznym maksymalizmem uzyskiwanym na drodze eksperymentu. Jak sama zaznacza, pisząc we wstępie o „projektach niemożliwych”:

Cechami charakterystycznymi tych ostatnich jest nieodmiennie spięcie między poczuciem bezradności i konieczności, gra między sztuką zerową a konwencjami artystycznymi, konwersacja między postawą ikonoklastyczną a ikonofilią itp.

s. 9

Próba uchwycenia przez poznańską badaczkę powracającego w różnych projektach mechanizmu uobecniania „prawdziwego obrazu”, który związany jest z przeżytą osobiście bądź zapośredniczoną traumą, wypada imponująco. *Ikonę i traumę* można uznać za jedną z najlepszych publikacji ostatnich lat. By docenić świetnie sproblematyzowaną książkę Stankowskiej, trzeba zauważyć, z jaką łatwością autorka porusza się między różnymi estetykami i dyscyplinami. Jej rozpoznania bazują na wiedzy ogniskującej się wokół zagadnień związanych z postrzeganiem obrazu zarówno w antropologicznie rozumianej *Bildwissenschaft*, jak i amerykańskich *Visual*

<sup>19</sup> Zob. G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.



*Studies* i *Visual Culture Studies*. Badaczka sprzeciwia się „prymatowi badania form estetycznych i stylów ujmowanych w wielkiej narracji linearno-postępowego procesu nad historycznym kontekstem, przeciw utożsamianiu sztuki z malarstwem, a także szeroko rozumianego obrazu ze ściennym malowidłem” (s. 36). Jej celem nie jest rekonstruowanie światopoglądów przedstawicieli konkretnych kierunków malarskich, lecz korzystanie ze zdobyczy historii sztuki w sposób wybiórczy, który skutkuje powstaniem książki świetnie napisanej, sondującej dotąd przeoczone problemy, mogącej uchodzić także za egzemplifikację tezy o konieczności prowadzenia innowacyjnych badań. Wyznaczniki innowacyjności zawarł w czterech punktach Ryszard Nycz. Według niego pionierskie działanie przejawia się w oryginalnym rozwiązaniu dotąd pomijanego problemu, w wypracowaniu powtarzalnej procedury (niebędącej aplikacją istniejącej metody), w sposobie, który prowadzi do odkrycia pewnego pola problemowego, oraz w zainicjowaniu nowej dziedziny czy orientacji badawczej<sup>20</sup>.

Stankowska w swojej książce porzuca wąskie rozumienie obrazu jako artefaktu na rzecz koncepcji „obrazu prawdziwego”, która wywiedziona została z teologii. Bazuje ona na dogmacie o Wcieleniu i wynikającej z niego ufności w teofaniczną potencję przedstawień. Badaczka zastrzega jednak, że obraz „traktowany jest nie jako efekt kreacyjnej roli malarza, lecz jako odcisk inkarnacji, ofiarowany człowiekowi, by mógł go leczyć i uzdrawiać” (s. 46). „Obrazy prawdziwe” to *acheiropoietoi*, czyli obrazy nie-ludzką ręką namalowane, wśród których najśłynniejsze są mandylion z Edessy, chusta św. Weroniki oraz Całun Turyński. Co prawda, Stankowska przywołuje proces odciskania oblicza Chrystusa, u którego podstaw leży tęsknota za Bożą obecnością, jednak wykorzystuje chrześcijańskie pojęcie w sposób preposteryjny – zgodnie z zaleceniami Mieke Bal. Postuluje także, by „obraz prawdziwy” funkcjonował na prawach jednego z wędrujących pojęć humanistyki<sup>21</sup>.

Pojęcie, funkcjonujące w odmiennym kontekście i skupiające w sobie bezpośrednio doświadczenie bliskości Chrystusa, Stankowska wykorzystuje do opisu prób zaświadczenia obecności doświadczenia granicznego nawet za cenę wiedzy o znikomości podejmowanych starań ze względu na niemożność uchwycenia Zagłady

---

<sup>20</sup> Zob. R. Nycz: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa 2017.

<sup>21</sup> M. BAL: *Wędrujące pojęcia w badaniach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012.

(bądź innej katastrofy) w pełnym jej wymiarze. To właśnie książka Stankowskiej zrywa z totalistycznym pojmowaniem Zagłady jako wydarzenia, wobec którego inne ludobójstwa tracą swoją wyjątkowość, ustępując jej miejsca w hierarchii cierpień innych narodów, konstruowanej przez konkretne instytucje, uprzywilejowane społeczeństwa<sup>22</sup>. Wystarczy przypomnieć, że Ewa Kuryluk – jedna z bohaterek omawianej rozprawy – dąży w swojej sztuce do uchwycenia oblicza zmarłego brata (symptomy jego choroby pojawiły się na skutek pacyfikacji studentów 8 marca 1968 roku) oraz ojca – Karola Kuryluka:

Artystka, traktując bawełnę niczym skórę, dokonuje wszak swojego zawieszenia rozziwiew między obecnym przedstawieniem i nieobecnym wzorem, między portretem a ciałem brata. Chciałaby, abyśmy patrzyli na jej rysunki na płótnie i na tekstylne rzeźby, uformowane z całunów, właśnie jak na ciała.

s. 232

Zgromadzone w książce Stankowskiej studia świadczą o tym, że tęsknota za nieobecnym bliskim nie musi wiązać się z doświadczeniem Zagłady, choć badaczka podkreśla, że historycznym źródłem traumy – pojęcia powracającego z różną mocą w projektach poszczególnych bohaterów rozprawy (wspomnianej Ewy Kuryluk, Stanisława Czycza, Tadeusza Różewicza, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora),

jest doświadczenie wojny, totalitaryzmu, Zagłady. Doświadczenie czasem spełnione we własnej biografii, a czasem jedynie dziedzi-  
czone w formie paraliżującego i rodzącego nihilizm lęku, choroby, poczucia niemocy lub winy, braku nadziei, którym towarzyszy niejednokrotnie (choć nie zawsze), płycej bądź głębiej skrywane, pragnienie odzyskania obecności tych, którzy odeszli.

s. 46

Badaczka opowiada się za koniecznością ponawiania procesu uobecniania nieobecności, który wiąże się ze zmysłem etycznym. Imperatyw wierności zamordowanym najsilniej wybrzmiewa w rozdziale o poezji Czycza: „Podmiot wierszy Czycza był i pozostał podmiotem traumatycznym, a sam poeta nie podejmował jakichkolwiek prób otrząśnięcia się i odnalezienia wokół siebie innych, bardziej pogodnych krajobrazów” (s. 114). „Prawdziwy obraz”

<sup>22</sup> Zob. M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015.



rodzi się w poezji autora *Słów do napisu na zegarze słonecznym* pod presją etycznej konieczności, jednak nie jest przedstawiany, lecz powielany w ciszy cielesnego doznania (zob. s. 116). Wśród projektów postmemorialnych propozycja Czycza najbardziej przylega – jak się wydaje – do traumatycznego doświadczenia:

Bardzo szybko okazuje się jednak, że podmiot usuwa cezurę między własnym a cudzym, między patrzeniem (wspomnieniem) a czuciem (powtórzeniem), metonimicznie splatając odrębne jaźnie, znosząc czasowy dystans i przylegając swoim terażniejszym afektem do minionego bólu obcej osoby, czyniąc ten ostatni na powrót aktualnym i spełniającym się *hic et nunc*.

s. 116

Praktyka poetycka Czycza skłania do postawienia pytania o zasadność eksploracji tematu wojny/okupacji, która bezpośrednio nie odcisnęła piętna na życiorysie poety. Jako przedstawiciel pokolenia „Współczesności” dorastał w jej cieniu (podobnie jak Urszula Koziół, Halina Poświatowska, Tadeusz Śliwiak, Stanisław Grochowiak, Bohdan Drozdowski i Jerzy Harasymowicz)<sup>23</sup>, zdawał sobie sprawę z bliskości działań wojennych. To wystarczający powód, by mierzyć się z przeszłością naznaczoną wojną. Jak udowadnia Stankowska, nie ma lepszego sposobu oddziaływania na czytelnika niż za sprawą medium ciała. Badaczka podkreśla także kwestię fundamentalną dla badań nad ludobójstwami i doświadczeniami granicznymi:

Trauma, mimo że staje się udziałem zbiorowości, jest zawsze czyjaś: ofiary, bezradnego świadka, ocalonego pytającego o własną winę, dziecka zmagającego się z postpamięciowymi krajobrazami: kobiety, mężczyzny, syna lub ojca, matki lub córki, osoby posiadającej imię własne i nieskończoną ilość znaków szczególnych, odróżniających ją od każdej innej ludzkiej istoty.

s. 51

Przejście przez Europę wojsk Hitlera, sukcesywny udział wielu narodów w planie uczynienia Europy *Judenfrei*<sup>24</sup>, osadzenie Żydów w gettach, a następnie wymordowanie ich, zdziesiątkowanie pol-

<sup>23</sup> Prozaikom pokolenia „Współczesności”, którzy podjęli temat wojny, poświęca osobne studium Sławomir BURYŁA. Zob. IDEM: *Rozrachunki z wojną...*, s. 182 i nast.

<sup>24</sup> Zob. J. ZIEGLER: *Szwajcaria, złoto i ofiary*. Przeł. E. CYLWIK. Warszawa 2016; H. ARENDT: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Kraków 2010.

skiej społeczności, wywiezienie wielu członków rodzin do obozów koncentracyjnych, w końcu obserwowanie dwóch upadających w Warszawie powstań (z lat 1943 i 1944), a także życie w nieustannym terrorze, musiały wpłynąć na sposób postrzegania czasu, na który przypadło dzieciństwo poety urodzonego w 1929 roku. Choć zarówno Kuryluk, jak i Czycz reprezentują formację świadków, którzy skutki wojny obserwowali z pewnego dystansu (byli w nią uwikłani w sposób odmienny niż np. pokolenie polskich i żydowskich Kolumbów), to nie można dezawuować ich projektów konceptualizacji „obrazów prawdziwych”. Co prawda, przeszłość nawiedza ich pod różnymi postaciami (Kuryluk przez historię ocalenia Miriam Kohany przez Karola Kuryluka, a Czycza za sprawą artefaktów), jednak fakt, że w monografii Stankowskiej znaleźli się zarówno starsi, jak i młodszy artyści mierzący się z wysłowieniem traumy, pozwala rozszerzyć ramy projektu Stankowskiej i widzieć w nim miejsce dla reprezentantów roczników najmłodszych.

Kluczowym zagadnieniem, wokół którego ogniskują się kolejne świetnie napisane, skomponowane i wyważone pod względem doboru egzemplifikacji z obszaru poezji nowoczesnej i teorii obrazu rozdziały, jest kwestia etyczności obrazów związanych z Zagładą/okupacją. Stankowska szczegółowo rozważa ten problem w ostatnim rozdziale, który stanowi podsumowanie wszystkich prób prześledzenia tęsknoty za uobecnieniem tych, których pokonał XX-wieczny totalitaryzm. Autorka podzieliła rozprawę na osiem autonomicznych części, z których każda prezentuje jeden problem. Takie podejście umożliwiło zaprezentowanie twórczości autorów częściowo wyeliminowanych ze świadomości literaturoznawczej lub istniejących w świadomości historyków sztuki, ze względu na wielość mediów przekazu (*casus* Ewy Kuryluk). Monografię Stankowskiej można też czytać linearnie, a wtedy rozdziały pierwszy, drugi i ostatni stanowią koncepcyjną ramę projektu, w którym opisowi poddana została twórczość dialogujących ze sobą na różnych poziomach poetów i artystów (przykładowo Czycz i Kuryluk wiąże wspomniana post pamięć, a Różewicza i Nowosielskiego zażyła przyjaźń i admiraacja autora *Niepokoju* wobec twórczości autora *Inności prawostawia*, Różewicz stawia sobie za cel, podobnie jak Kantor, zrewolucjonizowanie sztuki – a dokładniej: poezji – po Oświęcimiu).

Warto dodać, że w przypadku Kuryluk w orbicie zainteresowań literaturoznawców pozostają jej książki autobiograficzne<sup>25</sup>: *Goldi*.

---

<sup>25</sup> A. MACH: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016.

*Apoteoza zwierczakowatości* z 2004 roku, *Frascati. Apoteoza topografii* z 2009 roku i *Feluni. Apoteoza enigmaty* z 2019 roku. Oczywiście w rozdziale poświęconym poezji i sztuce Kuryluk biograficzne szczegóły odgrywają niebagatelną rolę, jednak Stankowska nie rekonstruuje rodzinnej historii (ostatnia książka okazuje się najbardziej wstrząsająca i najbardziej bezpośrednia, ponieważ po śmierci brata artystka mogła napisać całą prawdę, nie szczędząc czytelnikom informacji dotyczących warunków, jakie panowały w ośrodkach, w których przebywał Piotr), skupiając się na przesłedzeniu odwołań do koncepcji *veraikonu* (odcisku oblicza Chrystusa na chuście św. Weroniki):

I choć utopia pozostać musi utopią, choć sztuka nie stanie się ciałem, a odtworzony w tuszu kontur ulegnie zatarciu, sense marzenie zaś zawsze ostatecznie zwarzy się w słowie, to dzięki ponawianym nieustannie próbom zabezpieczenia konturu, obmalowania cienia, zatrzymania w pamięci rysów twarzy, zapisania momentu życia, malarce i poetce udaje się zabezpieczać otwartość kondycji własnego „ja”. Kondycji kogoś, kto z uporem obrysowuje cię, „odciska” na chuście momenty życia, pamięta i tęskni.

s. 225

Stankowska, prezentując koncepcję „obrazu prawdziwego” w poezji i sztuce Kuryluk, wyznacza trzy kręgi tematyczno-metodologiczne, które w kolejnych częściach doprecyzowuje i rozwija, są to napięcie między katastrofą a utopią, sondowanie warunków koniecznych do funkcjonowania „planety Fraternitatis” oraz namysł nad cieniem i odbiciem. Autorka *Drogi do Koryntu* często odwołuje się do jednej z narracji o *mimesis* zapisanej przez Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej*: „Wedle opowiadanej przez Pliniusza legendy autorką pierwszego obrazu była koryncka dziewczyna, która – żegnając odjeżdżającego kochanka – obrysowała na ścianie kontur jego cienia. Córka sykiońskiego garncarza Butadesa pragnęła zatrzymać w ten sposób przy sobie obecność ukochanego” (s. 226). Stankowska, komentując poezję Kuryluk, stwierdza: „Sztuka – podpowiada poprzez ten oksymoron poetka<sup>26</sup> – wyrasta z doświadczenia braku,

<sup>26</sup> W wierszu \*\*\*[„zanim kolorem dopełni się biel...”] poetka pisze: „dwie krople w przezroczyściej niecce / przez most w milczeniu Maria niesie / cień syna wędruje pod prąd”, co Stankowska komentuje następująco: „Brak znaków przestankowych pozwala między ostatnimi wersami trzeciej strofy usłyszeć przerzutnię. Wówczas przed naszymi oczami rysuje się obraz piety: matki niośnej martwe ciało syna. Wers czwarty przeczytać możemy jednak także jako

nieobecności, utraty, ale jej zadaniem jest stwarzanie utopijnej przestrzeni, w której śmierć zostaje uchylona, choćby na chwilę" (s. 230). Także instalacje artystki wiążą się z koncepcją *veraikonu*:

Podobne założenie przyświeca artystce, gdy w 1986 roku w Buenos Aires tworzy instalację zatytułowaną *Błony pamięci*, zawieszając na 14 krzesłach chusty z męskimi aktami, które przywołać mają na myśl „zdjęcia rentgenowskie lub szkielety”. Z radością odkrywa analogię łączącą jej tekstylne rzeźby ze zdjęciami, na których argentyńskie kobiety – matki, żony, kochanki – demonstrowały na Placu Majowym „zaginionych”, nadając zdjęciom utraconych mężczyzn funkcję *veraikonów*.

s. 232

Zestawianie poezji i sztuki Kuryluk pozwala na zaobserwowanie przemieszczania się koncepcji „obrazu prawdziwego” między poszczególnymi mediami, wywierającej nieodparte wrażenie, że można sfabrykować obecność ukochanej osoby.

Książka Stankowskiej porusza problem reprezentacji, która zawsze pozostaje wadliwa, niepełna, kłopotliwa i sporna ze względu na przyświecające artystom i poetom motywacje. Z jednej strony bowiem wszyscy bohaterowie *Ikony i traumy* dążą do uzyskania efektu obecności nawet za cenę chwilowości powodzenia przedsięwzięcia, z drugiej zaś strony ich poezja funkcjonuje jako projekcja czyjś spełnionego losu (*casus* Stanisława Czycza). Szczególnie w przypadku Czycza granica między osobową autonomią twórcy a przeżyciami Innych zostaje zachwiana, lecz w celu zaakcentowania afektywnego potencjału „obrazu prawdziwego” traumy związanej z wojną. Być może to najbardziej radykalny projekt, jaki prezentuje w książce Stankowska, a jego powodzenie uzależnione jest od wyboru poetyki eksperymentu: „Czycz we wszystkich swych tomach uparcie poszukuje najbardziej stosownej, najbardziej przezroczystej wobec egzystencjalnego doświadczenia, oddającego jego symultaniczną wielowątkowość formy” (s. 123). Wspomnianą przezroczystość wiąże Stankowska z surrealizmem (w planie poetyki byłyby to jukstapozycje, formy partytur, próby momentalnego zapisu stanu „ja”):

Wśród dwudziestowiecznych awangard tylko surrealizm zdawał się oferować język, który w jakimś stopniu niwelował ten zasadniczy problem nieprzyległości idiomu sztuki do niegającej się rany

---

samodzielną całość. Wówczas zobaczymy cień osoby odwracającej czas i wędrującej wbrew logice dokonanej już śmierci” (s. 229).

podmiotu. Jako „izm” w zamierzeniu „nieczysty”, ostentacyjnie zrywający z modernistycznym dążeniem do doskonalenia sztuki w sztuce, upodrzędniający wartość estetyczną wobec egzystencjalnego przeżycia, teleologię wobec przypadku, kognicję wobec afektu, *ratio* wobec podświadomego, dawał nadzieję na zmniejszenie dystansu między doświadczeniem a przedstawieniem

s. 126

To rozpoznanie należy uznać za jedno z fundamentalnych dla kolejnych badaczy poszukujących w powojennej sztuce i poezji „obrazów prawdziwych”. Poznańska badaczka, pisząc o konieczności dowartościowania innych sposobów oddawania rzeczywistości wojennej/Zagładowej (znajdujących się na przeciwległym do surrealizmu biegunie, wiążących się z tym, co uporządkowane, spójne, logiczne i werystyczne), wskazuje również manowce hiperbolizacji sprawdzonych konwencji:

Hiperbolizacja określonej wartości estetycznej niemal zawsze (jeśli nie zawsze) owocuje jej zaprzeczeniem. Tak jak nadmiar wzniosłości rodzi efekt ironii, tak radykalna próba pokonania i wyrwania się konwencjonalności zapisu w odbiorze czytelnicznym owocuje poczuciem „sztuczności” i pogoni za nowymi „ramkami sztuki”.

s. 128

To niebezpieczeństwo nadmiernej eksploatacji widać przede wszystkim w poezji Czyzca. Zadaniem sztuki i poezji w konfrontacji z granicznym doświadczeniem jest poszukiwanie nowych środków wyrazu. Zapobieganie stagnacji i twórczy wysiłek skutkują możliwością doznania chwilowej pociechy z uzyskania efektu spełnienia obietnicy obecności.

Stankowska w sposób uporządkowany i celny przeprowadza rehabilitację surrealizmu, którego przedstawiciele są spychani na margines<sup>27</sup>. Przyjmuje się, że z poetykami surreálnymi można połączyć kilka nazwisk i to biorąc pod uwagę wiele zastrzeżeń oraz dopowiedzeń (Jakub Kornhauser uznaje za surrealistów Zbigniewa Herberta z okresu tomu *Hermes, pies i gwiazda*, Jerzego Harasymowicza, Adama Wiedemanna i Andrzeja Sosnowskiego), natomiast niewielu zadaje sobie trud odnalezienia i zbadania surreálnych wariantów poezji i sztuki po Zagładzie<sup>28</sup>. Praktyki surrealizujące

<sup>27</sup> J. KORNHAUSER: *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków 2017, s. 66.

<sup>28</sup> Zob. D. JARECKA, B. PIWOWARSKA: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*. Warszawa 2014.

(określane jako „nieczyste”) uprzywilejowywały przypadek, żywioł doznania podświadomego, sen, absurd. Zarówno Tadeusz Kantor, jak i Stanisław Czycz przeprowadzali w dostępnych sobie materiałach literatury i sztuk plastycznych krytykę obrazu i krytykę pisma.

Książka Stankowskiej udowadnia, że najciekawsze realizacje koncepcji „obrazu prawdziwego” przynosi nie realizm jako jedyna aprobowana konwencja zdolna oddać skutki wojny/Zagłady, lecz wychylony w stronę eksperymentu surrealizm, ponieważ, co badaczka uzasadnia za Arthurem C. Danto, surrealizm dopuszczał tendencje antyestetyczne, ruchy potencjalnie krytyczne wobec sztuki kładącej nacisk na wymiar estetyczny. W *Ikonie i traumie* najciekawsze okazuje się odnalezienie „innego oblicza” modernizmu, który porzucił postulat sztuki czystej, ponieważ pobrzmiewały w nim echa czystości rasowej, leżącej u podstaw dwudziestowiecznego ludobójstwa (zob. s. 103–104). Nurt modernizmu, rekonstruowany przez Stankowską zwraca się nie ku temu, co estetyczne, lecz ku etycznej powinności, jakiej wymaga się od sztuki po katastrofie. Modernizm odkrywany przez Stankowską ponad to, co estetyczne, przedkłada to, co egzystencjalne, wybiera „prawdę istnienia” (s. 150), a nie „prawdę widzenia” (s. 150). Widzenie, o którym pisze Stankowska w kontekście twórczości Kantora, wiąże się z „fenomenologicznym krajobrazem”, który ustępuje „miejsca pytaniom o możliwość twórczenia, a więc i życia po Oświećcimiu” (s. 150). Żądania człowieka wysuwają się na plan pierwszy, powodując, że kwestia rozwoju estetyk staje się sprawą nie tyle drugorzędą, ile nie tak absorbującą jak jego przeżycia (głównie traumatyczne), pragnienia (szczególnie uobecnienia najbliższych), obowiązki (pamięci i dotrzymania wierności zamordowanym). Spektrum problemów, przed jakimi stają poeci i artyści wytypowani przez badaczkę, okazuje się wyjątkowo szerokie, jednak w centrum ich zainteresowania nieodmiennie pozostaje obraz.

We wszystkich omawianych przez Stankowską projektach powraca cielesność:

Nic nie podpowiada bowiem lepiej bezgłośnych słów języka cierpienia niż ciało właśnie. Nic nie wyraża bólu lepiej niż zdeformowane, kalekie, rozpadające się ciało. Podmiot liryki Różewicza cieszy się z jego posiadania.

s. 77

W poezji Różewicza *veraikon* cierpiącego ciała wypowiadany jest w sposób indywidualny i jednostkowy, przy świadomej re-



zygnacji z języka topiki. Somatyczność to cecha charakterystyczna XX-wiecznych konceptualizacji „obrazów prawdziwych”. W przypadku poezji Różewicza ucieleśnianie obrazów wiąże się nie tyle z totalitaryzmem reifikującym ciało, lecz z „przedłużeniem życia” (zob. s. 53). Dążność do powiązania przedstawienia z ciałem to nie jedyny warunek, jaki spełniają poeci i artyści wywodzący się z awangardowego skrzydła sztuki. Stankowska podkreśla także stałe napięcie między pragnieniem i niespełnieniem cechujące próby wysłowienia „prawdziwego obrazu”, ograniczenie intencjonalności przedstawień, wezwanie do zastąpienia frazy (narracji) obrazem, pojawianie się wątku milczenia, przyjęcie postawy znanej z teologii apofatycznej. Poza tym we „współczesnych *acheiropoietai*” dostrzec można splot niemożliwości i konieczności. Autorzy opisanych projektów zdają sobie sprawę z nieuchronnej porażki, jednak przecucie niepowodzenia skłania ich do podjęcia kolejnej, nieudanej próby. Stankowska podkreśla, że:

Obraz prawdziwy, a więc taki, który miałby wyrazić to, czego wyrazić się nie da, uchylić wszelkim przekłamaniom konwencji, znieść asymetrię między wzorem a przedstawieniem, staje się w dwudziestym wieku przedmiotem także zewnętrznej krytyki.

s. 59

Krytyka, o której w jednym z wprowadzających rozdziałów wspomina Stankowska, dotyczy „idei *niewypowiedzianego Auschwitz*”<sup>29</sup>. Badaczka poświęca jej ostatni rozdział *Ikony i traumy*, rekonstruuje spór między Gérardem Wajcmanem, Élisabeth Pagnoux, Jacques’em Mandelbaumem a Georges’em Didi-Hubermanem<sup>30</sup>. W książce *Obra-*

<sup>29</sup> G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko...*, s. 33.

<sup>30</sup> G. DIDI-HUBERMAN pisze: „Naziści zapewne myśleli, iż uczynili Żydów niewidzialnymi, podobnie jak samo ich unicestwienie. Zadali sobie w tym celu tyle trudu, że wiele z ich ofiar również zaczęło tak myśleć, i wiele z nich myśli tak do dziś. Ale »racja w historii« zawsze zostaje zanegowana – jakkolwiek byłaby mniejszościowa, rozproszona, nieświadoma czy rozpacзлиwa – przez kilka pojedynczych faktów, które są w tym wypadku czymś dla pamięci najcenniejszym: jej możliwą wyobraźnością. Archiwa Shoah z pewnością opisują obszar niepełny, ocalały, częściowy – ale ten obszar istnieje” (IDEM: *Obrazy mimo wszystko...*, s. 28). Badacz jest więc rzecznikiem pozostawienia zdjęć bez jakiegokolwiek ingerencji i nadbudowywania na nich narracji o ryzyku ich wykonania (o czym miałyby świadczyć złe wykadrowanie i brak ostrości). Sprzeciw wobec idei niewyobraźności Auschwitz zakłada więc odrzucenie milczenia jako jedynej możliwości uczczenia pamięci zamordowanych. Imperatyw Didi-

zy *mimo wszystko* Didi-Huberman skrupulatnie odpowiada na zarzuty formułowane wobec swojej tezy:

To właśnie dlatego, że naziści chcieli uczynić swoją zbrodnię niewyobrażalną, członkowie *Sonderkommando* postanowili wyrwać *mimo wszystko* te cztery fotografie z eksterminacji. To dlatego, że głos świadków podważa naszą zdolność do wyobrażenia sobie ich relacji, musimy spróbować *mimo wszystko* to uczynić, aby – paradoksalnie – ten głos świadectwa lepiej usłyszeć. Jeżeli tam, gdzie wytworzenie obrazu było potęgą pozytywną, aktem *politycznego oporu* ze strony tajnych fotografów z Birkenau, ktoś dziś zaprzeczy istnieniu wszystkich obrazów, oznaczać to będzie bezsilność i czystą chęć uniknięcia konfrontacji, syndrom *psychicznego oporu* wobec horroru, który spogląda na nas z tych zdjęć<sup>31</sup>.

Z jednej strony, obrazy Zagłady zarejestrowane na kliszach fotograficznych dają gwarancję pamięci o traumatycznych zdarzeniach, z drugiej jednak, za sprawą ich masowego powielania, tracą moc przykuwania uwagi. Stankowska, podążając śladem Didi-Hubermana, postuluje uznanie wagi fotografii, ponieważ wykonanie ich wiązało się ze sporym niebezpieczeństwem, podkreśla jednak, że konieczne jest również prawidłowe ich identyfikowanie i opisywanie. Problemem, który powraca wśród polemizujących z Didi-Hubermanem, są kwestie stosowności i voyeuryzmu. Oglądanie zdjęć cudzego cierpienia lub ludzkiego ciała, które w europejskiej sztuce chętnie jest obnażane i ukazywane jako powabne, może nosić znamiona perwersyjnej przyjemności, jednak Stankowska, pisząc o zdjęciu wykorzystanym w tomie Różewicza *nożyk profesora*, cytuje celny argument Lidii Burskiej polemizującej z Markiem Zalesskim:

Myślę, że jesteś niesprawiedliwy dla Różewicza, gdy posądzasz go o estetyczną nekrofilie. [...] Mnie to zdjęcie kojarzy się z takim z pozoru uładowym życiem, które dręczy cię podejrzeniem, że śpisz na materacu z ludzkich włosów. Nie myślisz, że ta fotografia jest po to, żeby już zawsze uwierało cię każde piękno?

s. 262

-Hubermana rewolucjonizuje myślenie o sposobach konceptualizacji wydarzeń traumatycznych w literaturze i sztuce, które wcześniej uznawane były za nie stosowne i nieetyczne. Argumenty te dawały prawo do dezawuowania jakichkolwiek starań przekazania prawdy o Zagładzie i obciążały winą podejmujących wysiłek uobecnienia tego, co zdarzyło się w przeszłości.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 81.

Obrona fotografii, jakiej dokonuje Burska, odnosi się do jej specyficznego rodzaju, który, jak podkreśla Stankowska, wiąże się z eksploatacją pewnej konwencji. Istnieją jednak fotografie, które pozbawione są hipnotyzującej niezborności między pięknem kadru a świadomością tego, kto i w jakich okolicznościach został uchwycony na fotografii. Można przywołać zdjęcie chłopca z warszawskiego getta, który wyprowadzany jest w grupie mężczyzn, kobiet i dzieci, trzymającego ręce podniesione ponad głową<sup>32</sup>. Oglądający obcuje z nim twarzą w twarz, jednak jakkolwiek odruch dezaprobaty wobec faktu wykonania zdjęcia blokuje świadomość, że chłopiec jeszcze żyje. Osobną kwestią jest autorstwo zdjęć. Jak wiadomo, Didi-Huberman nakazuje wyobrażać sobie wszystko to, co wiąże się z chwilą wykonania zdjęcia, ponieważ w ten sposób oglądający wyraża szacunek wobec narażającego się fotografa. Wiele zdjęć wykonywano jednak z polecenia nazistów, a wtedy moment fotografowania przypomina celowanie do ofiary z broni palnej, jest gestem naznaczającym lub poświadczającym wykonanie zadania. We wszystkich przypadkach fotografia inicjuje ruch myśli i zapobiega osunięciu się wydarzenia, które zostało uwiecznione, w niepamięć. Odroczony zostaje wtedy moment ostateczności Zagłady, być może to krępująca i budząca skrajne emocje strategia, jednak, jak przekonuje Stankowska, konieczna, by ponawiać trud uobecnienia Zagłady w życiu oglądającego.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że Stankowska opowiada się za heroizmem eksperymentu, o czym świadczy jeden z *passusów Ikony i traumy*:

[...] wbrew wiedzy o nieusuwalnej asymetrii między wzorem a przedstawieniem, przepaści oddzielającej podmiotowe cierpienie i konwencjonalne formy świadczenia/upamiętnienia/przekazania prawdy o Traumatycznym, powojenna literatura i sztuka są sceną tyleż niemożliwych do spełnienia, co w etycznym sensie koniecznych projektów stworzenia takich performatywnych sposobów posługiwania się przedstawieniem, które nadałoby mu charakter „prawdziwego obrazu”.

s. 45

Z jednej strony, prezentowani autorzy i artyści wbrew zasadzie wypowiedzianą w swoim własnym imieniu o własnym doświadczeniu w centrum swoich projektów lokują cudze traumy, z drugiej sprawdzają, czy można nadawać własnym przeżyciom formę, która

<sup>32</sup> Zob. J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 247–259.

nie okrzepnie, nie skonwencjonalizuje się. Wybrani przez Stankowską przedstawiciele powojennej awangardy poetyckiej i plastycznej, sondując możliwości swoich dziedzin w zakresie reprezentowania doświadczeń granicznych, nieustannie próbują, jednak próżno poszukiwać w ich zapisach okołoplastycznych i okołopoetyckich tonu moralizatorskiego.

Cechuje ich natomiast ciągle poszukiwanie odpowiednich technik i przekraczanie uzyskanych efektów. Są oni rzecznikami pracy na rzecz zatrzymania obrazu lub wywołania jego obecności. Nie przypadkiem badaczka wybiera również takich bohaterów swojej opowieści, którzy albo profesjonalnie zajmują się obiema dziedzinami sztuki (tj. poezją i plastyką), albo legitymują się wykształceniem plastycznym (*casus* Różewicza). Interferowanie i przeglądanie się w sobie tych dwóch dziedzin to niemal zasada kolejnych rozdziałów (wyjątek stanowi poezja Czycza, która jednak opiera się na surrealistycznym obrazowaniu).

Stawką kolejnych rozdziałów *Ikony i traumy* jest udowodnienie, że postawa ikonoklastyczna wobec doświadczeń granicznych (a w szczególności wobec Zagłady) nie gwarantuje uwiecznionym ofiarom szacunku, na jaki zasługują. Niewątpliwym atutem książki Stankowskiej jest możliwość zastąpienia Zagłady innym wydarzeniem, a także wykorzystanie teorii z zakresu historii sztuki i zaaplikowanie jej do badań literaturoznawczych. Fascynujące są również rozważania o potencjale surrealizmu jako wiodącej doktryny artystycznej w sposobach reprezentacji doświadczeń granicznych (nie przypadkiem Piotr Piotrowski nazwał surrealizm „realizmem traumatycznym”). Rozprawa Stankowskiej budzi podziw ze względu na rozmach i erudycję oraz odwagę poszukiwania innego oblicza modernizmu. Zmieniające się doktryny estetyczne, pojmowanie sztuki jako ewolucji konwencji ustępują w książce Stankowskiej celowi tyleż prostemu, co nieidentyfikowanemu z awangardowym odłamem sztuki i poezji:

Doświadczenie traumatyczne, jak żadne inne – wbrew ustaleniom semiotyków i mimo narastającego przekonania o kryzysie reprezentacji – domaga się „prawdziwego obrazu”. Nic silniej niż cierpienie nie wzywa sztuki do poszukiwania takiego rodzaju przedstawień, które zaprzeczyłyby właściwej im pośredniości i pozwoliły dziełu zniwelować własne, estetyczne granice; formnie-form, które, czyniąc Traumą dostępną cielesnemu współczuciu, pozwoliłyby stanąć twarzą w twarz z zagrożoną osobą i podjąć próbę jej ratunku, mimo wiedzy, że to niemożliwe.

Sztuka pragnie wyrazić niewyraźne i przydać oblicze temu, co bezpowrotnie utracone, a co domaga się stałego ponawiania niesatysfakcjonujących prób. „Współczesne *acheiropoietai*” mają wywoływać ból, zdawać raport z procesu odradzającej się tęsknoty i zapobiegać opisowi doświadczeń granicznych za pomocą słownika, w którym szczególne miejsce zajmują „pustka”, „nieobecność”, „brak”.

## Bibliografia

- ARENDE H.: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Kraków 2010.
- BAL M.: *Wędrujące pojęcia w badaniach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012.
- BURYŁA S.: *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*. Wrocław 2006.
- BURYŁA S.: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017.
- BURYŁA S.: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013.
- BURYŁA S.: *Wojna i okolice*. Warszawa 2018.
- BURYŁA S.: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków 2016.
- CZARNECKA B.: *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*. Kraków 2018.
- DAUKSZA A.: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.
- GAJEWSKA A.: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016.
- HILBERG R.: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.
- JARECKA D., PIWOWARSKA B.: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*. Warszawa 2014.
- JARZYNA A.: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź 2019.
- KORNHAUSER J.: *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków 2017.
- KOWALSKA-LEDER J.: *Nie wiem, jak ich mam cenić... Strefa ambiwalencji w świadectwach Polaków i Żydów*. Warszawa 2019.
- KRAWCZYŃSKA D.: *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*. Warszawa 2005.
- KRUPIŃSKI P.: *Dlaczego gęsi krzyczały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa 2016.
- LEOCIAK J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.
- LEOCIAK J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2018.
- LEOCIAK J.: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Toruń 2016.

- MACH A.: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016.
- MAŁCZYŃSKI J.: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018.
- MOLISAK A.: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*. Warszawa 2004.
- MORAWIEC A.: *Literatura polska wobec ludobójstwa*. Łódź 2018.
- MORAWIEC A.: *Literatura w lagrze, lagier w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- NADER L.: *Afekt Strzeмиńskiego. „Teoria widzenia” – rysunki wojenne – Pamięci przyjaciół-Żydów*. Warszawa 2018.
- NYCZ R.: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa 2017.
- Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019.
- PRZYMUSZAŁA B.: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016.
- ROTHBERG M.: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015.
- STANKOWSKA A.: *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków 2019.
- SZABŁOWSKA-ZAREMBA M.: *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*. Lublin 2010.
- TOMCZOK (CUBER) M.: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013.
- TOMCZOK M.: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017.
- UBERTOWSKA A.: *Holocaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa 2014.
- UBERTOWSKA A.: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007.
- WOLSKI P.: *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*. Warszawa 2013.
- WOLSKI P.: *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- ZIEGLER J.: *Szwajcaria, złoto i ofiary*. Przeł. E. CYLWIK. Warszawa 2016.
- ŻUKOWSKI T.: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.

**Andrzej Juchniewicz** – magister filologii polskiej. Zajmuje się poezją polską drugiej połowy XX wieku, problematyką żydowską w literaturze polskiej oraz związkami wyobraźni z Zagładą. Obecnie bada narracje, w których krzyżują się losy zwierząt i ludzi w sytuacjach granicznych (podczas wojen i kataklizmów), a także archiwum oraz spuściznę literacką i plastyczną Erny Rosenstein. Współpracuje z „Nowymi Książkami”, „Śląskiem”, „Znakiem”. Publikował w „Tekstach Drugich”, „Narracjach o Zagładzie”, „Postscriptum Polonistycz-



---

nym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Czytaniu Literatury. Łódzkich Studiach Literaturoznawczych”, „Wielogłosie”, „Opcjach” i „Masce”. Obronił pracę dyplomową pt. *Poetyki Zagłady. Przemoc – afekt – wyobrażenia* pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Mariana Kisiela.

e-mail: [andrzejjuchniewicz@o2.pl](mailto:andrzejjuchniewicz@o2.pl)