

DOI: 10.18318/pl.2026.1.14

MARTA TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

PAMIĘĆ TRAUMY I MEDIUJĄCA MOC OBRAZÓW

Agata Stankowska, *IKONA I TRAUMA. PYTANIA O „OBRAZ PRAWDZIWY” W LIRYCE I SZTUCE POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU*. (Recenzenci: Adam Dziadek, Ryszard Nycz). Kraków (2019). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 290, 6 nlb. „Modernizm w Polsce”. [T.] 63. Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza.

Pamięć obrazów

Po wojnie literatura przez długi czas nie umiała znaleźć odpowiedzi na pytanie, jak i czy w ogóle należy obrazować Zagładę. Musiało się ono wydawać kłopotliwe szczególnie dlatego, że możliwości poetyk reprezentacjonistycznych postrzegano jako wciąż nieograniczone, a powinności literatury wobec dokumentowania dru-

gwojennych zbrodni wymagały elastyczności języka i odpowiedzialności etycznej. Pisał o tym Michał Głowiński, przypominając, że wielu poetów mimo Zagłady nigdy nie odrzuciło stylistyki „Skamandra”¹. Awangardowy uniform mógł się wydawać teoretykom mniej oczywisty. Obrazy powstawały, powiedziałby Georges Didi-Huberman, mimo wszystko² i w zasadzie od samego początku, od pierwszego dnia drugiej wojny światowej. Zagłada wnikała do życia codziennego ludzi, inicjując praktykę fotograficznego zapisywania jej przebiegu. Wnikała jednak szczególnie do powojennej sztuki żywiącej się tamtymi zapisami i ukazującej skutki konfliktu w sposób nieraz boleśnie dosłowny – jak w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego, Jonasza Sterna czy Erny Rosenstein, by wymienić najbardziej znanych przedstawicieli sztuki nawiązującej do wojennych traum, pokazywanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w duchu wspomnianego reprezentacjonizmu. „Wszystko przypomina mi o obozie. Cokolwiek robię, cokolwiek widzę, myślami wciąż wracam do tego miejsca” – mówił Shlomo Venezia, więzień Sonderkommando, o zupełnie innego typu obrazach niż zapisy fotograficzne, istotnych dla prowadzonych tu dociekań³. Wojna przynosiła obrazy, rozgrywała się w obrazach, ale głównie wracała obrazami. I to nie wyłącznie takimi, o jakich pisała Aleida Assmann, wyjaśniając ubóstwo wizualnych mediów pamięci w kontekście przeszłości w ogóle⁴. O wiele ważniejsze wydawały się obrazy, które oprócz ładunku pamięci niosły nieraz afektywne skojarzenia z rzeczywistością, obrazy niemożliwe, powidoki zapamiętanej rzeczywistości, wyobrażenia przypominające fotografie, choć strukturalnie niekiedy im obce. Takie obrazy wymykały się jednak nie tylko kwalifikacjom, wymykały się również najbardziej rozpowszechnionym i najbezpieczniejszym sposobom przedstawiania, szczególnie literackim⁵. Jak pisał autor wstępu do *Reprezentacji Holokaustu*, Jerzy Jarniewicz, sam będący poetą, wyczulony na „przywłaszczeniowe” aspekty reprezentacji Zagłady:

Metonimia okazuje się chwytem bezużytecznym, bo przygodnym. Może więc całość i prawda doświadczenia ujęte mogą być tylko w metaforze? Ale metafora, która do całości bieży niejako na skróty lub próbuje dotrzeć do niej jednym – asocjacyjnym – skokiem, też budzi sprzeciw⁶.

¹ M. Głowiński, wprowadzenie w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński [i in.]. Kraków 2005, s. 15.

² G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. Kubiak Ho-Chi. Kraków 2008.

³ S. Venezia, *SonderKommando. W piekle komór gazowych*. Współpr. B. Prasquier. Przedm. do wyd. pol. P. M. A. Cywiński. Przedm. S. Veil. Noty historyczne M. Pezzetti, U. Gentiloni. Przeł. K. Szczężyńska-Maćkowiak. Wyd. 2. Warszawa 2014, s. 165.

⁴ A. Assmann (*Między historią a pamięcią*. Antologia. Red. nauk., post. M. Saryusz-Wolska. Przeł. Z. Dziewanowska-Stefańczyk [i in.]. Warszawa 2013, s. 89–126), przypominając stanowisko H. Weinricha, pisała o dwu podstawowych metaforach obrazów pamięci – tabliczce i magazynie, proponując rozszerzyć ten wybór o dodatkowe metafory, np. wykopaliska czy wywoływanie duchów. Z jej wyliczenia wyraźnie wynika inny charakter obrazowego pamiętania Zagłady i wojny, bardziej werystyczny i mocniej uwikłany w reprezentacje realistyczne lub reprezentacje mimetyczne.

⁵ O obrazowaniu wojny klasycznymi sposobami, włączając w to kategorie tradycyjnej, strukturalistycznej poetyki opisowej – zob. K. Rybak, *Obrazowanie Zagłady. Narracje holokaustowe w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 2023.

⁶ J. Jarniewicz, *Niemy pokój*. W zb.: *Reprezentacje Holokaustu*. Wybór, oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster. Kraków–Warszawa 2014, s. 6.

W takim zróżnicowanym i nieoczywistym towarzystwie polskich twórców sztuki i europejskich teoretyków wypada przedstawić obiekt dalszych dociekań, czyli monografię Agaty Stankowskiej *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Choć książka ukazała się w 2019 roku, jej aktualność nie zatarła się w żadnym miejscu ani rozdziale. Zarówno potencjał teoretyczny, jak i intrygująco pomyślana część interpretacyjna publikacji prowokują do stawiania pytań, z których główne, czym w ogóle jest tytułowy „obraz prawdziwy” i dlaczego owa kategoria pozwala powiązać w całość sztukę i poezję po Zagładzie, wydaje się najpilniejsze i to od niego warto zacząć.

Na bohaterów monografii Agata Stankowska wybiera Tadeusza Różewicza, Stanisława Czycza, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora i Ewę Kuryluk. W ich twórczości sztuka nie tylko łączy się z poezją, teatrem i określoną koncepcją praktykowania awangardy, ale dotyka także tematów drugowojennych w ich najbardziej dosłownym znaczeniu związanym z obrazowaniem traumy. Jednocześnie każdy ze wspomnianych artystów ma na swoim koncie – jak je nazywa Stankowska – „projekty niemożliwe”, w których dochodzi do spięcia „między poczuciem bezradności i konieczności, gry między sztuką zerową a konwencjami artystycznymi, konwersacji między postawą ikonoklastyczną a ikonofilią [...]” (s. 9). To właśnie te niemożliwe do zrealizowania projekty czynią bohaterów książki badaczki twórcami zdolnymi do przyjęcia wyzwania, jakim jest zmierzenie się z nierozstrzygalnym pytaniem o obrazowanie wojny i Zagłady. A mówiąc ściślej – czynią ich teoretykami, mocodawcami i w pewien sposób również zakładnikami owego pytania. Stankowskiej nie chodzi – co jasno wynika z zestawienia – ani o stworzenie dużej konstelacji autorów takich projektów, ani o wyczerpanie tematu. Jej propozycja to raczej próba konfrontacji z przekonaniem o długo nierozstrzygniętym lub słabo obecnym w kulturze polskiej pytaniu o „obraz prawdziwy”. Pytaniu, które jednak polska kultura – co pokazuje książka – śmiało i uporczywie stawiała, ale istotność tego gestu z jakichś powodów umykała uwadze historyków literatury. To także pierwsze teoretyczne opracowanie wspomnianego pytania oparte na rozległym materiale dokumentacyjnym, zaczerpniętym z literatury i sztuki. Stankowska, analizując je, nie próbuje przekonywać czytelników o braku jednej konkretnej linii teoretycznej, dzięki której polska kultura uwierzyła we własne zdolności do obrazowania tak bardzo, że dzisiaj to przeświadczenie o ich skuteczności wzmacnia popkulturę poświęconą drugiej wojnie światowej i Zagładzie. Przeciwnie, badaczka stawia tezę, że niezależnie od siebie grupa kilkorga wpływowych artystów awangardowych i postawangardowych podjęła dyskusję na miarę tej Theodora Adorna ze stwierdzeniem o niewyrażalności Zagłady, idąc dalej, ku kwestii przesłoniętych obrazów, które – jak u Shloma Venezii – stały się niezbywalnym elementem sztuki i literatury. Napięcie między tym, czego nie wyrażały, czyli dosłownością i realistycznym trwaniem a ich oddziaływaniem, czasem indeksalnym bądź symptomalnym, czasem zaś metonimicznym, tworzy ramę ideową monografii Stankowskiej. Rama ta, jak się jeszcze okaże, nie wyklucza innych perspektyw ujmowania wojennej traumy, zwłaszcza takich, które – co widać szczególnie w pisarstwie Czycza – niewiele mają wspólnego z tradycyjnym obrazowaniem.

Veraikon, czyli urok zasłony

Pojęcie obramowania omawiane przez Stankowską w pierwszych rozdziałach książki, gdy zastanawia się nad nowymi możliwościami badania sztuk wizualnych w kontekście literatury, nie pojawia się przypadkowo. Szukając inspiracji w pracach Hansa Beltinga, Williama Johna Thomasa Mitchella i Mieke Bal, autorka dociera do historii średniowiecznego sporu o przedstawialność Boga. „Obie [...] skrajnie przeciwstawne w swej teleologii formy niepamięci, wynikłe z zakazu i nadmiaru, zgodnie przekreślają i unieważniają wpisane w obraz (tu w fotografii) pragnienia obecności” – czytamy w rozdziale *Zakazane fotografie. O ikonoklazmie w dyskursie holokaustowym*, zamykającym książkę (s. 237). Poszukiwania Stankowskiej idą dalej, w poprzek tradycji chrześcijańskiej, wciąż mieszcząc się w granicach duktu metafizycznego, bliskiego eschatologii i zagadnieniom dotyczącym śmierci. Doniosłość spraw ostatecznych towarzyszy wszystkim dociekaniom badaczki i mocno je wiąże z tradycjami teologii europejskich, z chrześcijaństwem wschodnim włącznie. Stankowska nie przekreśla jednak praktyk nastawionych krytycznie do wzniosłości religijnej. Inaczej bohaterami książki nie staliby się wspomniani Czycz albo Kuryluk, artyści eksperymentujący nie tylko ze wzniosłością, ale też z możliwościami, jakie daje sztuce weryzm⁷. Przejmując z teologii zachodniej pojęcie veraikonu, czyli acheiropoietosu, wizerunku Boga uczynionego nie ludzką ręką, Stankowska nawiązuje do długiej tradycji ikon chrześcijańskich, a przede wszystkim do eseju historycznego Kuryluk *Weronika i jej chusta*, cieszącego się wciąż niesłabnącym zainteresowaniem. Czytamy w nim:

Obnoszone w procesjach po całym kraju, wystawiane w kościołach w czasie świąt, pokazywane armii przed bitwami, uzdrawiające i zbawiające *acheiropoietoi* (oraz ich kopie) zastępowały Chrystusa i czyniły cuda. Rozmnażając się przez zwykłe dotknięcie, coraz liczniejsze „prawdziwe” obrazy stworzyły nowy typ portretu. Były „kserokopiami” Boga, utrwalonymi jego boskością, a nie ludzkimi rękami⁸.

Tradycja „obrazu prawdziwego” to zatem tradycja tworzenia ikon, tradycja o charakterze religijnym, mająca swoich wyznawców i wielbicieli nie tylko wśród wiernych, ale też wśród osób zafascynowanych tworzeniem tego typu sztuki i jej oddziaływaniem społeczno-kulturowym. Stankowska znajduje dla niej dwa ważne konteksty – pierwszym jest zwrot piktorialny opisywany przez Mitchella, drugim zaś dyskusja wokół prac Didi-Hubermana, takich jak *Obrazy mimo wszystko*, i *Zakazanej reprezentacji* Jeana-Luca Nancy’ego. Badaczka kładzie nacisk na pokazanie sztuczności separowania się Mitchella od literaturoznawstwa i jego własną ewolucję od postawy separatystycznej, opisanej w szkicu ogłoszonym w 1992 roku w „ArtForum”, do jej krytyki, ujętej w szkicu *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* (Pokazywanie widzenia: krytyka kultury wizualnej) ogłoszonym w „Journal of Visual Culture” w 2002 roku (s. 15). Mediatorką okazuje się tu Bal, autorka popularnych również w Polsce opracowań, takich jak artykuł *Czytanie sztuki?*, opu-

⁷ Doskonałym przykładem koncepcyjnego i wyjątkowo świadomego podejścia do tego eksperymentu jest książka E. Kuryluk *Hiperrealizm – nowy realizm. Eseje o sztuce* (Warszawa 1979).

⁸ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*. Kraków 1998, s. 49–50.

blikowany w 2012 roku w „Tekstach Drugich”. Stankowska komentuje go następująco:

Zastrzegając, że nie ma zamiaru tuszować różnic dzielących obrazy i teksty ani też „redukować obrazów do dyskursu językowego”, holenderska badaczka kładła nacisk na nieuchronność semiozy także w odniesieniu do tego, co wizualne. Przypominała semiotyczny pewnik o ścisłym związku między nadawaniem znaczeń w procesie odbioru a ramami (*frames*) lektury, obramowującymi dzieło dyskursami, zmiennym i konstruowanym kontekstem odbioru interpretowanego obrazu, „społecznymi ramami lektury”, jak moglibyśmy powiedzieć, posługując się pokrewnym pojęciem znanym polskiemu literaturoznawstwu. „Sztuka», którą badamy, to przede wszystkim takie »ofrankowane obrazy« [...]”. [s. 16–17]

Czytanie obramowane staje się zatem czymś więcej niż tradycyjna lektura kontekstowa. Różni się też od lektury porównawczej, opartej na rozpoznaniu w dziele literackim ekfrazy – rozwiązanie chyba najszerzej znanego w polskiej teorii literatury. Jego natura wynika ze struktury tekstu i zapisanego w nim obrazu, czasem narysowanego przez poetę niedokładnie, grubą kreską, w paru zdaniach zaledwie, innym razem starannego i jakby przeniesionego do wiersza skądinąd, może niekoniecznie z rzeczywistości, ale i nie zawsze z malarstwa. Natomiast w obramowaniu chodzi o uważne patrzenie na takie miejsce wiersza, które zaczyna mówić obrazem. Mówić, a niekiedy nawet pamiętać, jak dzieje się w wielu tekstach poświęconych wojnie i Zagładzie. Stankowska pisze:

Łatwo zauważyć, że perspektywa patrzenia i czytania zmienia się w tym modelu z historycznej na antropologiczną. To, co historia podtrzymuje jako minione i nieobecne, antropologia wyraźnie osłabia, bowiem jej punkt wyraźnie osadzony jest – uczy Clifford Geertz – w tutejszym teraz, nawet jeśli jego przedmiotem jest to, co oddalone, odległe czy przeszłe. [s. 19]

Antropologiczny sposób czytania poezji, proponowany przez badaczkę, znajduje się pomiędzy kompetencjami literaturoznawstwa a możliwościami historii sztuki. Okazuje się czymś więcej niż sama antropologia literatury czy kulturowa historia obrazów; to – mówiąc metaforycznie – dialog z realnymi potrzebami polskiej historii literatury, która mimo dziedzictwa wojny nie odrzuciła obrazowania i pracowała w sposób utajony z takimi poetykami jak surrealizm.

Obrazowanie surrealistyczne, obecne chociażby w sztuce Rosenstein czy Sterna, dla powojennej poezji nie jest czymś oczywistym⁹. Przez długie lata wydawało się raczej, że wojna spowodowała całkowite odejście od surrealizmu. Tymczasem, zauważa Stankowska, nieintencjonalny język symptomów, przerywana składnia, aleatoryczność czy kompozycyjne rozchwianie, ilekroć pojawiają się w powojennym wierszu pamiętającym traumy, mogą oznaczać właśnie surrealizm.

Preposteryjne spojrzenie na zalety surrealizmu odkrywa w nim przede wszystkim konwencje „nieczysta” z punktu widzenia estetyki kantowskiej. Ta ostatnia nieprzypadkowo však nie pozwala włączyć nadrealizujących poetyk w narrację o rozwoju sztuki zainteresowanej wyrażaniem swojej transhistorycznej istoty

– pisze badaczka (s. 56), dodając w innym miejscu, że to surrealizm wydaje się jej „odartą z intencjonalności formą odciskania na płótnie podmiotowego cierpienia” (s. 57). Stwierdzenie, że nurt ów wojnę nie tylko przetrwał, ale wręcz okazał się

⁹ Piszę o tym więcej w książce *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja* (Łódź 2019, s. 193–211). Por. D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa 2021.

jednym z bardziej przydatnych sposobów reagowania na nią sztuki, jawi się jako bodaj najważniejsze osiągnięcie Stankowskiej.

Oczywiście, nie wszystkie formy artystyczne, o jakich pisze badaczka, stają się od razu surrealistyczne, więcej w jej pracy przykładów zaprzeczania surrealizmowi niż jego kontynuowania. Ale nawet ambalaże w tekstach Kantora, takich jak analizowane w rozdziale *Próba niemożliwego, czyli „sprzecznościowa” teoria poezji według Tadeusza Kantora*, czy rysujące się w jego wierszach wolnych pęknięcia, wydają się czymś więcej niż przypadkową potyczką twórcy z niemocą własnej frazy. „Poezja, czasami, pozwala przeżyć w »autonomicznej egzystencji obrazu«” (s. 152) – pisze Stankowska, uzupełniając słowa artysty. „Bolesny urok surrealizmu”, o którym tu mowa, staje się maską traumy, ale maską pozwalającą się łatwo ściągnąć, ponieważ nie zasłania ona niczego dokładnie i da się ją zdjąć w każdej chwili.

Apofatyczna poetyka przedstawień

Przestrzeń największych napięć stwarzają, jak nietrudno się domyślić, poezja Różewicza i sztuka Kuryluk, projekty pozornie różniące się wszystkim i całkowicie niesymetryczne. Jeżeli jednak je dobrze ustawić, okaże się, że są przeciwnymi biegunami zjawiska, które Stankowska nazywa „apofatyczną poetyką przedstawień” (s. 252), sugerując, że terror obrazów za każdym razem wymaga odroczenia, gdyż dzięki niemu artysta zyskuje czas na wypracowanie koncepcji, jak tego, co oczywiste, nie pokazać, przy czym zarazem wysyła niezaprzeczalne sygnały myślenia o uobecnieniu nieobecnego.

Różewicz szuka rozwiązania dla apofazy w refleksji kluczającej. „Kluczeniem słów” można nazywać strategię zastosowaną w takich jego wierszach, jak np. *Prześwietlenia* z tomiku *Twarz trzecia*. To tam próbuje autor realizować poetykę krążenia wokół „obrazów prawdziwych” i konfrontowania się z nadmiarem ich szczelności. Owa nadmiarowa obrazowość czegoś, czego odzyskać już niepodobna, choć jest i dałoby się tę obecność odtworzyć, u Różewicza przybiera formę bardzo konkretnych opisów: „ciemny krajobraz”, „ukryty obraz”, „pole białe puste” (cyt. na s. 71). Według Stankowskiej poeta w pełni podziela przekonanie Didi-Hubermana co do mgławicowo zaznaczającej się na obrazach obecności przeszłego cierpienia. W przypadku Różewicza symptomem powracającej traumy najczęściej są obrazy cierpiącego ciała:

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbierać obraz z obrazu
kształty z barw

– czytamy w utworze *Na powierzchni poematu i w środku*, analizowanym przez Stankowską (cyt. na s. 77). Dlaczego zatem poeta odrzuca obraz, nierzadko, jak choćby w *Spadaniu*, posuwając się nawet do jego negacji? Przypomina się tu koncepcja antropologii wiersza i obrazu, o jakiej wcześniej pisze badaczka – Różewicz nie chce powtarzać jałowych rozpoznań historyków sztuki, ale sprzeciwia się również współczesnemu, niejednokrotnie komercyjnemu używaniu obrazów, które z pewnością jest czynnością jeszcze bardziej jałową. Wysiłki, by przekraczać milczenie i prowokować do mówienia, są widoczne w niemal każdym Różewiczowskim geście; performatywność jego wierszy wydaje się z kolei czymś w rodzaju obramowania czy wręcz – jak notuje w innym miejscu Stankowska – ofrankowania;

to metonimii niemożliwego, z której łatwo wyczytać słowa mające potencjał czegoś więcej niż zapamiętanych obrazów.

Twórczość Kuryluk jawi się w tym kontekście jaskrawym przykładem irytującego ekscytowania się nagością obrazów. Przeploty różnych tradycji, a przede wszystkim biografii, płynnie przesuwane z tekstu do tekstu, w pracach artystycznych autorki *Wiedeńskiej apokalipsy* stają się czymś w rodzaju Kantorowskich ambalazy. Stankowska nazywa te gesty za Victorem Stoichitą zastępowaniem jednej formy obecności inną. W przypadku twórczości Kuryluk może to wyglądać nawet żarłocznie i kompulsywnie, ale w działaniach artystki nie kryje się nic ponad próby uchwycenia nieobecności. Choć odbywa się to w nieco odmienny sposób niż okrażanie słowne, o jakim pisze Różewicz. Kuryluk stara się dotykać nieobecności dosłownie, dobierając materię swoich prac tak, by tekstyilia – kolejne kopie chusty Weroniki – chociażby te z *Ludzi z powietrza*, retrospektywy obejmującej lata 1959–2002, zawsze nosiły ślady miejsc i obiektów, które przykrywają. Owa finezyjna gra między znaczoną a znaczącą toczy się w zasadzie zawsze poza kręgiem faktów możliwych do odzyskania i niezdolnej tego nigdy poprawnie zrobić sztuki. Kuryluk, tworząc ikony, od początku traktuje materię jak sztukę żywą, ciała-zasłony.

Stankowska notuje:

Konwersacja, jaką Kuryluk prowadzi z mitami cienia i odbicia, *mimesis* i *acheiropoietos*, włączając jej widza w oksymoroniczny dialog między koniecznym a możliwym. Wzywa do empatycznego gestu, podsuwając jednocześnie myśl o jego ograniczeniach. [s. 233–234]

Napięcia, które śledzimy dzięki temu, rodzą się jednak nie w poezji Różewicza i sztuce Kuryluk, ale znacznie wcześniej, jeszcze w czasie wojny, w twórczości pierwszych żydowskich diarystów i poetów, gdyż oni także przecież pracowali – podobnie do całej literatury – w trybie odroczenia, które pozwalało im do tekstów przenosić obrazy – jak chociażby Izabeli Czajce-Stachowicz – spokojniej niż czynili to reporterzy. Można więc powiedzieć, że zawahanie, po którym sztuka raz przechodzi do bezpośredniej reakcji, a raz się od niej powstrzymuje, pojawia się zawsze, ilekroć musi się ona zmierzyć z traumą. Tym natomiast, co odkrywa w owych reakcjach typowego dla polskiej kultury Stankowska i nazywa „apofatyczną poetyką przedstawienia”, wydaje się pamięć obrazów uobecniającą się na dwa sposoby. Jeden z nich tłumi i komplikuje przedstawienie, jak powiedziałby Ulrich Baer, nie tuszując jego istotowej niedostępności¹⁰. Drugi – w skrajnych przypadkach, do których zaliczyć można współczesną popkulturę nastawioną na powielanie obrazów masakr, rzezi, ludobójstw czy ekobójstw, także tych z odległej przeszłości – mnoży obecność przedstawień, ale to namnożenie często nie ma nic wspólnego z dokumentacją, ekstrapolując zbrodnię w rejony naznaczone skostnieniem estetycznym i schematyzmem.

Jak pisze Stankowska:

Mnie najbardziej przekonują argumenty tych, którzy jak [...] [Dirk] Reinartz, [Mikael] Levin, [Tadeusz] Różewicz, a wśród komentatorów [Georges] Didi-Huberman, [Ulrich] Baer i [Nadine] Fresco – miast zakazywać przedstawień, eksponując pola krytycznej refleksji nad ich statusem. [s. 263]

¹⁰ U. Baer, *Umiejszczyć pamięć: współczesna fotografia, Holocaust i tradycja pejzażu*. Przeł. R. Sendyka. Na stronie: <https://books.openedition.org/iblp/pan/6348> (data dostępu: 5 VII 2025).

Nieufność autorki *Ikony i traumy* do bezrefleksyjnych działań, szczególnie takich, które projektują coraz bardziej widoczną i niepokojącą, nieprawdziwą jedność w podminowanym polu badań, postrzega/odbiera się zupełnie inaczej dzisiaj, w czasie trwania ostrych konfliktów w Europie i na świecie oraz towarzyszących im sporów o miejsce dyskursu o Zagładzie w przestrzeni publicznej¹¹. Książka Stankowskiej podtrzymuje wiarę w sens jego obecności, ale na innych niż do tej pory zasadach. Od początku istnienia refleksji wokół ludobójstwa formułowała się w polskiej kulturze świadomość złożoności jego przedstawiania, i to na tak różnych polach, jak twórczość artystyczna Nowosielskiego czy literacka Czyża. Wiele z działań do dziś robi wrażenie pionierskich, zwłaszcza wobec pojawiających się od końca XX wieku prac spod znaku zwrotu piktorialnego. Trudno zrozumieć, dlaczego znajomość tej refleksji w Polsce wciąż nie jest wystarczająca, bo przecież gdyby znaczenie konstelacji głosów analizowanych przez Stankowską zostało bardziej nagłośnione, być może udałoby się dzięki temu uniknąć niejednej niepotrzebnej polemiki. Badaczka zawiesza wszakże głos w chwili, gdy miałyby ocenić swoich poprzedników – historyków literatury polskiej. Należy wszelako dopowiedzieć, że *Ikona i trauma* to książka wymagająca wielkiej erudycji i umiejętności godzenia różnych porządków intelektualnych; książka napisana z dużym rozmachem, finezyjna, ale w pewnych miejscach także brawurowa. Nie każda praca historycznoliteracka okazuje się aż tak dobrze pomyślana. Jeśli siłą literatury miałyby być wytwarzanie obrazów, których inaczej nie da się uobecnić i wspominać, siła publikacji Agaty Stankowskiej byłaby podwójna. Równa sile wiary w to, że im większa jest świadomość trudności docierania do prawdy pamiętania, tym bardziej można jej zaufać.

Abstract

MARTA TOMCZOK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-9512-007X

THE MEMORY OF TRAUMA AND MEDIATIVE POWER OF THE IMAGE

This review paper is a description of Agata Stankowska's monograph *Ikona i trauma. Pytania o "obraz prawdziwy" w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* (*Icon and Trauma. The Problem of the "True Image" in Late 20th Century Polish Poetry and Art*, 2019)—an analysis of, *inter alia*, Tadeusz Różewicz's, Ewa Kuryluk's, Tadeusz Kantor's and Jerzy Nowosielski's output, as well as the first on the Polish ground depiction of the pictorial turn in cultural history. Stankowska's considerable achievement consists of an analysis of the Vernicle and apophatic poetics—the categories applied by various artists pursuing a career in literature as well as in arts. The article aims to point at the innovative features of the monographs and at the detailed description of their application to the analysis of the works by the mentioned male and female writers.

¹¹ Zob. chociażby dyskusję, jaka wybuchła po publikacji rozmowy H. Grupińskiej z J. Leociakiem *Paraliżująca aura Holocaustu i luksus muzealnego empatyzowania. A Gaza?* (na stronie: <https://oko.press/paralizujaca-aura-holokaustu-gaza-wywiad> [data dostępu: 5 VIII 2025]). Pojawiają się w niej słowa wymową zbliżone do niektórych wątków poruszonych w zakończeniu książki A. Stankowskiej: „Dlaczego ja milczałem? Bo Zagłada mnie ogranicza, paraliżuje w tym kontekście [tj. milczenia w sprawie Gazy]. Zobacz, Zagłada jest takim doświadczeniem ludzkim, któremu nic nie można przeciwstawić”.