

\* Artykuł powstał w ramach projektu NCN Sonata 3 „Ekonomia literatury”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/05/D/HS2/03589.

1 N. FINKELSTEIN: *The Holocaust Industry*. London 2000. Polska edycja: *Przedsiębiorstwo holokaust*. Tłum. M. SZYMAŃSKI. Warszawa 2001.

2 S. SAND: *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski*. Tłum. H. ZBONIKOWSKA-BERNATOWICZ. Warszawa 2011.

3 E. BLACK: *IBM i Holocaust. Strategiczny sojusz hitlerowskich Niemiec z amerykańską demokracją*. Tłum. P. BUDKIEWICZ. Warszawa 2001 (pierwodruk książki ukazał się w Nowym Jorku w tym samym roku, ale pod nieco innym podtytułem: *The Strategic Alliance Between Nazi Germany and America's Most Powerful Corporation*).

Rozpoczynanie opowieści o związkach między ekonomią i literaturą Zagłady bez odwoływania się do Normana Finkelsteina, Edwina Blacka i Shloma Sanda, autorów trzech spośród niewielu opublikowanych rozpraw o związku Holocaustu z pieniądzem, wydaje się niemożliwe. I chociaż nie te sposoby mówienia, które wspomniani trzej badacze utrwalili – każdy w inny sposób – w debacie nad Holocaustem (często zaś na jej obrzeżach), będą w niniejszym przyczynku do tematu najważniejsze, warto wspomnieć o nich choćby jako o negatywnym polu odniesienia.

Norman Finkelstein, absolwent Princeton, któremu z powodu kontrowersyjnych tez stawianych w kolejnych książkach odmówiono, mimo pozytywnej decyzji Rady, dożywotniej profesury („tenure”) na Uniwersytecie DePaul w Chicago, publikując *Przedsiębiorstwo Holocaustu*<sup>1</sup>, pokazywał między innymi to, jak zapotrzebowanie na teksty o Zagładzie, w pewnym sensie oczyszczające sumienie powojennej Europy, zostało wykorzystane w sensie ekonomicznym. Shlomo Sand, izraelski historyk, w książce *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski*<sup>2</sup> (wydanej po raz pierwszy w Izraelu w roku 2008, w USA zaś w roku 2009), pisząc o Żydach jako o narodzie skonstruowanym z etniczno-politycznych mitów opartych w dużej mierze na literaturze biblijnej, dowodził, że konsolidacja etni żydowskiej jest sztuczna i sztucznie napędzana przez – z jednej strony – dyskurs antysemitki, a z drugiej – syjonistyczny, ten zaś jest w znacznej części fundowany nie tylko na potrzebach politycznych, lecz także na związanych z nimi uwarunkowaniach finansowych. Obaj: Finkelstein i Sand (ten drugi jednak w mniejszym stopniu) – stali się akademickimi wygnańcami, Rushdimi, których od grzeszącego przeciwko islamowi pisarza różni tylko i aż to, że nie grożono im śmiercią fizyczną, a tylko tekstową. Z kolei Edwin Black w książce *IBM i Holocaust*<sup>3</sup> udowodnił fakt znany, ale do czasu jej wydania niewyrażoną: że gdyby nie sojusz amerykańskich i europejskich przedsiębiorstw z niemiecką ideologią państwową, plan Trzeciej Rzeszy wobec Żydów i innych etni nie miałby szans powodzenia. I że sojusz ten był, oczywiście, motywowany ekonomicznie.

Spycham prace tych autorów zaledwie do wstępnych rozpoznań, bo wszyscy trzej stawiają pytanie o pieniądź i Holocaust w spo-

sób, który nazwać można gospodarczym; pytają, dlaczego opłaca się pisać książki o Holocaustu, dlaczego warto – z ekonomicznego punktu widzenia – być Żydem albo dlaczego opłacało się robić interesy z nazistowskimi Niemcami. W niniejszym artykule chciałbym zadać pytania inne, zbliżające się raczej do takich oto: Dlaczego można pisać złe książki o Zagładzie i być dobrym pisarzem?, albo: Dlaczego można być nudnym Żydem i ciekawie o tym opowiadać?

Konieczne są w tej sprawie dwa wyjaśnienia: po pierwsze, zadając takie właśnie pytania, robię to w dobrej wierze – naprawdę pytam o fenomen literacki i kulturowy, jakim jest holocaustowa twórczość, potrafiąca być jednocześnie złą i dobrą, kiczowatą i wartościową, nie staram się natomiast obnażyć jakiegos jej niedostatku. Zdolność godzenia przeciwności zawartych w zadanych przeze mnie przykładowych pytaniach jest, jak będę się starał pokazać, raczej wynikiem współczesnej kondycji kultury, którą sztuka holocaustowa doprowadziła najwyżej do konsekwencji. Po drugie, gdy umieszczam takie pytania na tle ekonomicznym, nie interesuje mnie wcale kto albo ile na tym zarabia, albo czy zarobek ten jest uczciwy czy nie. Uznaję za to – powtarzam teraz właściwie w nieco inny sposób poprzednie wyjaśnienie – że możliwość zadania takich pytań wynika ze specyficznej sytuacji, w jakiej dziś znalazła się kultura w ogóle, a kultura holocaustowa, być może, w szczególności. Mam na myśli dialektycznie pojmowany spłot produkcji i kultury, rozumiany tak, jak zdaje się go rozumieć Fredric Jameson, sugerujący – za Garym Beckerem (i, oczywiście, w dalszej perspektywie: za Marksem) – możliwość ujęcia wszelkich stosunków: społecznych, kulturowych, ekonomicznych i innych, w kategoriach produkcji<sup>4</sup>. Czyli, mówiąc inaczej: mimo że, na przykład, *Pianista* jest jednocześnie filmem kiczowatym, interesującym, wartościowym i pokupnym, nie zasługuję moim zdaniem na potępienie bardziej niż na zainteresowanie jako pewien fenomen współczesnego rynku kultury.

Przykładów zjawiska, o którym wspominam, jest wiele. Warto byłoby zapytać, dlaczego książki tak bardzo z perspektywy dzisiejszego dorobku holocaustowej literatury niereprezentatywne dla doświadczenia Zagłady, jak *Z otchłani* Zofii Szczuckiej, mogły kiedyś być ikonami holocaustowej twórczości (pytanie to zadał zresztą z powodzeniem na marginesie innych rozważań Dariusz Kulesza<sup>5</sup>). Należałoby też zastanowić się nad gatunkową i rodzajową rozpiętością tego zjawiska, obejmującego, poza wspomnianym już filmem, także literaturę w każdym chyba ze znanych wcieleń: od powieści, jak wspomniane *Z otchłani*, po komiks, taki jak *Josel. 19 kwietnia 1943* Joego Kuberta<sup>6</sup>, komiks jednocześnie kiczowaty i ciekawy, przez sztuki wizualne, muzykę, w tym holocaustowy rap itp. Można by rozpatrzyć z tej perspektywy reklamę, która jako specyficzna forma przekazu niejako z definicji godząca kicz z (potencjalnym)

4 F. JAMESON: *Postmodernizm a rynek*. W: IDEM: *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Przekł. M. PŁAZA. Kraków 2011, s. 272.

5 D. KULESZA: *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948*. Białystok 2006.

6 Komiks ten analizowałem m.in. w tym kontekście w: P. WOLSKI: *Droga do Maus. Komiks a literackie paradygmaty w dyskusji wokół przedstawialności Holocaustu*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2011, nr 1 (1).

7 Ibidem; portal zamieszcza wypowiedź celebrytów, którzy wyjaśniają, dlaczego zdecydowali się mówić o Zagładzie. Donna Summer czyni to z pomocą autocytatu z *Hot Stuff*. Bliżej analizuję to zjawisko w tekście *Holocaust online*, czyli internetowa typizacja Zagłady (tekst w druku).

artyzmem używa nawiązań do Holocaustu do przekazywania treści społecznych (na przykład akcja nowojorskiego „Gedenk Movement” – [www.gedenkmovement.org](http://www.gedenkmovement.org) – *The Holocaust Happened to People Like Us*, opierająca się na spotach filmowych emitowanych między innymi w telewizjach Fox, ABC, CBS, MTV i wielu innych), i zresztą mówić w ten sposób o popkulturze w ogóle, która na przykład pożytkuje Donnę Summer, autorkę przeboju *Hot Stuff*, by nieomal discopolowo mówić o rzeczach ważnych<sup>7</sup>, czy serwis YouTube, który miarą liczby kliknięć oceniał świadomość Zagłady wśród oglądających groteskowy – według niektórych komentatorów – *Survivor’s Dance* (taniec ocalonego z Auchwitz Adolka Kohna, który na opublikowanym w portalu YouTube w roku 2010 filmie tańczy wraz ze swoją rodziną w byłym obozie Auschwitz-Birkenau w rytm przeboju Glorii Gaynor *I Will Survive*). Wszystkie te kulturowe zjawiska i zagadnienia oczywiście nie zmieszczą się w jednym tekście, skupię się więc tylko na jednym z nich – a może raczej: nawiążę do jednego z nich, by za jego pośrednictwem przejść do pewnego aktualnego zjawiska z zakresu ekonomii kultury.

Joe Kubert, autor wspomnianego *Josela*, w roku 2006 zaangażował się w sprawę Diny Gottliebovej, autorki cygańskich portretów malowanych w Birkenau na zamówienie (choć chyba właściwiej: na rozkaz) Josefa Mengele. Sprawa dotyczyła własności tych obrazów: muzeum w Auschwitz oraz organizacje romskie, które doprowadziły do stworzenia jedynej oświęcimskiej ekspozycji w całości poświęconej innej narodowości niż żydowska, twierdzą, że obrazy należą do oświęcimskiej wspólnoty, czyli do muzeum. Natomiast Gottliebova i stojący w jej obronie amerykańscy artyści i oficjele (w tym wspomniany Kubert, Stan Lee, Neal Adams, wielu kongresmenów, a także, co konfundujące, Ian Hancock, amerykański reprezentant Romów w ONZ) uważają, że obrazy powinny znaleźć się w rękach autorki. W tym sporze nie o sprawę samej własności jednak mi chodzi, bo takie postawienie rzeczy sprowadziłoby się do trywialnego pytania o to, kto ma prawo do holocaustowych efektów, jak nazywało się fanty z Kanady, czyli dobrego komanda zbierającego kosztowności po transportach, albo o to, czy sterty butów i walizek z oświęcimskiego muzeum można sprzedać, kto i za ile mógłby to zrobić i komu należą się za to pieniądze (nadmienię tylko, że gdzieś w tak właśnie, trochę groteskowo rysujących się kłótniach o obrazy Gottliebovej pojawiała się przewrotna, ale mająca szansę na powodzenie teza, że ich właścicielem jest po prostu Mengele). Nie o rozstrzygnięcie kontrowersji Gottliebova – muzeum w Auschwitz więc chodzi, ale o to, jak uzasadnia się w tym sporze prawo do własności holocaustowych świadectw.

Otóż stanowisko muzeum w Oświęcimiu w najkrótszej z możliwych parafraz (której dokonuję na podstawie powieści-repor-

tażu Lidii Ostałowskiej *Farby wodne*<sup>8</sup>, książki samej w sobie wartej komentarza, na który jednak również zabraknie tu miejsca) ująć można mniej więcej tak: obrazy muszą zostać w Auschwitz, bo reprezentują pamięć w jej bezpośrednim związku z doświadczeniem. Dlatego właśnie wszelkie pomysły zakładające zamienienie ich na kopie i zwrócenie autorce oryginałów nie wchodzi w grę. Obrazy muszą być w Oświęcimiu tak, jak tam powstały. Kubert, reprezentujący stanowisko obrońców Gottliebovej, odpowiada na to następująco:

Okoliczności i przyczyny, dla których powstaje sztuka, mają nikły lub zerowy wpływ na samą sztukę. Bo sztuka funkcjonuje poza odniesieniem historycznym i powstaje w dowolnych warunkach<sup>9</sup>.

9 Ibidem, s. 228.

Pomiędzy tymi dwoma głosami można by ująć, w znacznym uproszczeniu, całą dyskusję opisaną w książce Ostałowskiej. Książka ta stawia przy okazji przedstawienia całej sprawy dość frapujący problem (notabene w sposób nieco martyrologiczny, w rozumieniu Wernera). Jest to problem autentyczności doświadczenia, której auratywna moc nie tylko jest wykorzystywana w polemikach nad holocaustowymi tekstami pokolenia post-traumatycznego czy 3G – Third Generation (tj. opowieści należących do przedstawicieli formacji niemogącej mieć bezpośredniego styku z wydarzeniami II wojny – mam na myśli na przykład książki Daniela Mendelsohna<sup>10</sup> lub Piotra Pazińskiego<sup>11</sup>), lecz także dotyczy tekstów należących już od dawna do kanonu *stricte* holocaustowej twórczości. Na przykład: Alvin Rosenfeld właśnie za nieuwzględnianie autentycznego doświadczenia Zagłady wyklął z holocaustowego kanonu *Namiestnika* Hochhutha, dramat opowiadający o watykańskich kulisach Holocaustu<sup>12</sup>. Dalej: to przecież kwestia autentyczności albo pełności obozowego doświadczenia doprowadziła Agambena w *Co zostaje z Auschwitz* do tezy o mużułmaninie jako o krańcowym świadku eksperymentu bioetycznego<sup>13</sup>. Sprawa Borowskiego także była w dużej mierze inspirowana kwestią tego, czy *Vorarbeiter* Tadek był czy nie był tożsamy z Tadeuszem Borowskim, tj. czy mówił o obozie „autobiograficznie” i „autentycznie”. Centralną kwestią literatury Zagłady jest więc to, czy holocaustową literaturą rządzi identyfikacja, tzn. czy trzeba pisać tak, by tekst nie reprezentował, ale stał się autentycznym doświadczeniem (to parafraza obiegowego toposu holocaustowego literaturoznawstwa; nie jest to sprawa charakterystyczna, rzecz jasna, tylko dla twórczości Zagłady, jednak zdaje się dla niej zasadnicza w stopniu może nawet wyraźniejszym niż przypadki opisywane przez Jerzego Jarzębskiego<sup>14</sup> czy Michała Warchałę<sup>15</sup>), czy też rządzi nią indeksacja, tj. czy wolno tej litera-

10 D. MENDELSON: *Zagubieni. W poszukiwaniu sześciorga spośród sześciu milionów*. Z fotografiami M. MENDELSONA. Tłum. P. SZYMOR. Wołowiec 2008.

11 P. PAZIŃSKI: *Pensjonat*. Warszawa 2009.

12 A.H. ROSENFELD: *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Tłum. B. KRAWCOWICZ. Warszawa 2003. Dramatowi Hochhutha poświęcony jest jeden z podrozdziałów części zatytułowanej *Zafałszowania i deformacje*.

13 G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek (Homo sacer III)*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 162.

14 J. JARZĘBSKI: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984.

15 M. WARCHAŁA: *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności i nowoczesności od Rousseau do Freuda*. Kraków 2006.

16 B. LANG: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Tłum. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006.

17 Artykuły tych i innych badaczy ukazywały się na łamach „Rzeczpospolitej” (np. B. MUSIAŁ: *Historiografia mityczna. „Rzeczpospolita”* z dnia 24.02.2001, lub: T. STRZEMBOSZ: *Inny obraz sąsiadów. „Rzeczpospolita”* z dnia 31.03.2001), „Dziejów Najnowszych” (B. MUSIAŁ: *Tezy dotyczące pogromu w Jedwabnem. „Dzieje Najnowsze”* 2001, nr 3) i innych czasopiśmie.

18 J.T. GROSS: *Antoniemu Sułkowi w odpowiedzi. „Więź”* 2002, kwiecień (artykuł zamieszczony również w: J.T. GROSS: *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*. Sejny 2003).

19 G. SIMMEL: *Filozofia pieniądza*. Przeł. A. PRZYŁĘBSKI. Poznań 1997, s. 123.

turze fantazjować i czy ma ona prawo do abstrakcyjnych uogólnień. A odpowiedź wcale nie jest jednoznaczna, bo nie jest tylko tak, że dla dyskursu Zagłady wartościowe jest jedynie to, co historyczne, co pozwala poznać Holocaust jako sprawdzony fakt z przeszłości, niedający pożytki negacjonistom (jak można by sądzić po pobieżnej lekturze *Nazistowskiego ludobójstwa*<sup>16</sup> Berela Langa). Dowodem na to Gross, którego z pewnych względów warto zaliczać raczej do autorów konwencjonalnie rozumianej literatury niż konwencjonalnie rozumianej historiografii. Grossowi właśnie na mocy dyskursywnej siły tekstów Zagłady daje się prawo do mówienia o faktach w sposób wysoce abstrakcyjny: polemika wokół *Sąsiadów*, doszedłszy do punktu, w którym Tadeusz Strzembosz wspólnie z Bogdanem Musiałem i, z nieco mniej radykalnych pozycji, Tomaszem Szarotą wytknęli autorowi rozprawy o Jedwabnem zasadnicze błędy historyczne<sup>17</sup>, skończyła się na zaakceptowanym przez przedstawicieli konserwatywnego mówienia o Zagładzie stwierdzeniem Grossa, że ostatecznie nie jest ważne to, ile niepodważalnych danych zawierają *Sąsiedzi* (a można takie stanowisko wpisać chyba i w *Strach*, i w *Złote żniwa*), ale jaka prawda o losie Żydów płynie z tej nie zawsze rzetelnej faktograficznie książki<sup>18</sup> (choć pewnie akurat na takie sformułowanie Gross by się nie zgodził). I ostatecznie ma w tym Gross rację, bo o to właśnie w literaturze chodzi. I właściwie nie ma nad czym się rozwódzić. Fascynujące jednak w tym wszystkim jest to, że w ramach literatury holocaustowej każda niekonsekwencja tego typu („niezbite fakty są zupełnie nieważne i żeby to udowodnić, przytoczę kilka niezbitych faktów”) uchodzi za pełnoprawny sposób funkcjonowania tego dyskursu, w jego wcieleniach zarówno historiograficznych, jak i tradycyjnie literackich (jeśli upierać się przy rozróżnianiu tych form). Ale zanim zapytamy, jak to możliwe, spytajmy najpierw, co to ma wspólnego z ekonomią literatury.

Georg Simmel, tworząc swój oparty na strukturze ekonomii program filozoficzny, pisał:

Odrobina własnej, materialnej wartości, tkwiąca w pieniądzu, jest oparciem i uzupełnieniem, którego potrzebujemy, ponieważ nasze poznanie nie wystarcza do dokładnego określenia tej proporcji [między pieniądzem i towarem], przy poznaniu której zapewne istotowa równość między mierzonym i miarą, to jest własna wartość pieniądza, byłaby zbyteczna<sup>19</sup>.

I dalej:

Dziś wiemy, że tylko metale szlachetne, a właściwie tylko złoto gwarantować może wymagane cechy, w szczególności



ograniczenie ilościowe, oraz że niebezpieczeństwu nadużycia pieniądza papierowego przez dowolne jego zwiększanie zapobiec można jedynie poprzez określone powiązanie go – prawne lub dokonujące się w samej gospodarce – z pieniądzem ze szlachetnego kruszcu<sup>20</sup>.

Mówiąc inaczej: parytet złota w monecie jest gwarantem rzeczywistości, autentyczności doświadczenia wymiany handlowej, która daje nam coś w rodzaju pewności bytu. Jak wiemy, ostoja tej tezy od jakiegoś czasu nie obowiązuje; nieoparty na kruszcu od okresu międzywojnia pieniądz stał się dziś doskonałym elementem peirc'eowskiej triady, znakiem, który nie odsyła już do żadnego rzeczywistego obiektu ani tym bardziej obiektem tym nie jest. Jochen Hörisch odsuwa proces uabstrakcyjnienia pieniądza w nieco dalszą przeszłość, ale za to przenosi dyskusję na ten temat bliżej interesujących nas kwestii literackich. W *Orle czy reszce* Hörisch pisze:

Dopiero „wynalezienie” monety około 700 roku przed Chrystusem formuje „zimną” racjonalność, intersubiektywnie wiążące kategorie, takie jak tożsamość, różnica, jakość, ilość, modalność oraz dysponujące samowiedzą podmioty transcendentalne<sup>21</sup>.

21 J. HÖRISCH: *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*. Tłum. J. KITA-HUBER, S. HUBER. Kraków 2010, s. 251.

(Dalej wskazuje na fakt, że przedstawiane na pierwszych monetach figury kobiece są później zastępowane emblematami fallicznymi, które jako znak męski symbolizują niematerialne, abstrakcyjne ojcostwo, w przeciwieństwie do cielesnej, nieabstrakcyjnej zależności matki i potomstwa, która była podstawą archaicznej, dziś już niebyłej symboliki monetarnej<sup>22</sup>).

22 Ibidem, s. 253.

Hörischowi rozpoznania te potrzebne są do takiej oto wstępnej tezy: współczesny pieniądz i literaturę łączy przywiązanie do abstrakcji, a powstanie jednego i drugiego jest ściśle związane z ważnym momentem formowania się abstrakcyjnego myślenia, figuralizacji pozwalającej na koncepcyjne oddzielenie – mówiąc językiem znacznie późniejszym niż wynalezienie monety – znaczonego od znaczącego i wytworzenia się późniejszej bardzo skomplikowanej sieci referencji w ludzkim konstruowaniu świata. W efekcie jednak, mówi Hörisch, pieniądz i literaturę łączy coś więcej. Ich bliskie związki warunkowane są tym, że to literatura wypełnia pustkę semantyczną pieniądza, stając się czymś w rodzaju konstruktywistycznego obserwatora drugiego stopnia, obserwatora pozwalającego zrozumieć funkcjonowanie świata opartego na strukturze paradoksalnej, bo beztowarowej, czyli bezprzedmiotowej wymiany. I gdy Bernd Blaschke przenosi rozważania o ekonomii literatury z prozy dawniejszej, która była trzonem analiz Hörischa, na litera-

23 B. BLASCHKE: *Der homo oeconomicus und sein Kredit bei Musil, Joyce, Svevo, Unamuno und Céline*. München 2004.

24 A. HUNGERFORD: *The Holocaust of Texts. Genocide, Literature and Personification*. Chicago-London 2003.

25 D. LACAPRA: *Holocaust Testimonies: Attending to the Victim's Voice*. In: IDEM: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore 2001.

ture nowszą, z Céline'em włącznie<sup>23</sup>, robi w zasadzie to samo: pokazuje, jak literatura, czyniąc ekonomię jednym ze swoich wielkich tematów, pozwala przez pryzmat pieniądza obserwować kulturę, nadając mu tym samym znaczenie.

Pomijam w tym wybiórczym i nieco uproszczonym przeglądzie nie tylko klasyków tematu, takich jak Marc Shell, lecz także klasyków „klasycznych”, jak Adorno i Horkheimer czy Max Weber. Moim zdaniem – pozwalam sobie na kolejne uproszczenie – wszyscy oni doprowadzili rozważania na temat ekonomii w kulturze do takiej oto diagnozy: współczesne przemiany świadomości, w tym przemiany w pojmowaniu roli literatury, są ściśle związane z pojawieniem się pieniądza w jego współczesnej, symulakrycznej formie, która jest jednocześnie wyrazem i motorem czegoś, co nazwać by można reprezentacją pozbawioną referencji. Potrzebuję tego uproszczenia po to, żeby dojść do takiej, nieco ryzykownej tezy: sytuacja literatury Zagłady prezentuje się w tym kontekście bardzo podobnie. Zagłada nie potrzebuje referencji, Zagłada stała się symbolem, czy może lepiej: zbiorem toposów, którego nie trzeba udowadniać. Cechuje ją dość znamienita sytuacja, w której, jak pisze Amy Hungerford<sup>24</sup>, to ci, którzy zaprzeczają Zagładzie, posługują się liczbami i danymi; ale mówiący i piszący z wewnątrz dyskursu Zagłady, inaczej niż negacjoniści, liczb nie potrzebują. Bo nie są przecież liczbami w sensie statystycznych liczmanów wielkie liczby, takie jak sześć milionów, dawno podważone przez samych statystyków, a jednak trwające w literaturze (przypomnieć można choćby tytuły kilku wybranych utworów: *Zagubieni. Poszukiwanie sześciu wśród sześciu milionów* wspomnianego już Daniela Mendelsohna, *Sześć milionów* – wiersz Anne Marie Fabian itp.). To trwanie opiera się właśnie na zasadzie toposu, znaku niewymagającego referencji, o czym w odniesieniu do opowieści o powstaniu Sonderkommando i powszechnej niezgody co do liczby zburzonych przez powstańców krematoriów pisze na przykład Dominick LaCapra<sup>25</sup>. Gdy wymieniam te antyreferencjalne zdarzenia, nie mam na myśli, jak i – rzecz jasna – nie mają tego na myśli LaCapra, Hungerford czy inni, tezy mówiącej, że liczby czy fakty są w ogóle nieważne lub że nie warto czy tym bardziej nie należy o nich mówić. Twierdzą jedynie, że w ramach holocaustowego dyskursu liczby tracą swój wymiar referencjalny: wkraczając do literatury Zagłady, każdy „fakt” zyskuje status absolutnie rzeczywisty, stając się tym samym nieodzownie abstrakcyjnym.

W tak pojmowanej literaturze Zagłady ekonomia nie jest mi więc potrzebna jako miernik wartości tego pisarstwa albo jako perspektywa pozwalająca skupić się na pieniądzu jako temacie literackim (swoją drogą, byłby to temat, by tak powiedzieć, bogaty: zamknięty system gospodarki obozowej, opisywany przez Tadeusza Borow-

skiego czy Imre Kertésza, handel jako substytut emocji w obozie opisywanym przez Prima Leviego czy topos żydowskiego złota w niezliczonych opowieściach gettowych to tylko częściowo zbadany dotąd obszar). Ekonomia jest mi w takim ujęciu potrzebna jako sposób pojmowania miejsca, zajmowanego we współczesnej kulturze przez ten specyficzny typ pisarstwa, w którym – wracam na koniec do kwestii poruszanych na początku niniejszego tekstu – coś, co jest w zasadzie dość nudne, jak debiutancka powieść Wiesela Noc (chyba nie bez przyczyny odrzucona przez pierwszych wydawców, podobnie zresztą jak *Czy to jest człowiek* Leviego), może zasadnie i niekoniecznie na mocy machinacji promocyjnej zostać jednocześnie uznane za genialne.

Odwołam się raz jeszcze do Fredrica Jamesona. Najpierw ostatni przykład z holocaustowego literaturo- i kulturoznawstwa. Janina Struk, badaczka holocaustowych narracji wizualnych, w tym zarówno „oryginalnych” (powód zastosowania cudzysłowu stanie się jasny za chwilę) fotografii Zagłady, tj. zdjęć z lat czterdziestych, jak i filmów z tego czasu, pokazuje, że w zasadzie nie można znaleźć wśród tych fotografii czy filmów takiego obrazu, który nie byłby inscenizacją, tworzeniem raczej niż odtworzeniem<sup>26</sup>. Z różnych powodów: są to zdjęcia albo pochodzące z archiwów niemieckich, tj. powstających dla celów propagandowych (notabene: Iwona Kurz tak samo diagnozowała amatorskie nagrania Niemca przebywającego na wakacjach w okupowanej Warszawie<sup>27</sup>, a więc ta diagnoza w takim samym stopniu dotyczy obrazów amatorskich), albo z archiwów specjalnie na potrzeby wojennej propagandy stworzonej jednostki The Army Film and Photographic Unit (AFPU). W innym celu, ale w podobny sposób każdy ciąg obrazów po obu stronach okopu Zagłady był więc odgrywany, konstruowany. W efekcie film pokazujący wyzwolenie Auschwitz przez Armię Radziecką to inscenizacja odbywająca się kilka dni po rzeczywistym wyzwoleniu (zdcydowano się na inscenizację między innymi z tego przerażającego powodu, że prezentowani w filmie ocalańcy, w zamyśle reżysera mający wychodzić z baraków i entuzjastycznie witać wyzwolicieli, chodzić po prosu nie mogli) i jako taka nie różni się – w sensie konstrukcji narracji – od Spielbergowskiej *Listy Schindlera*, w której pociąg wjeżdżający do Auschwitz jest w rzeczywistości pociągiem **wyjeżdżającym** z Auschwitz (bo organizacje żydowskie zaprotestowały przeciwko ustawianiu kamery na terenie obozu): w obu przypadkach na ekranie nie dzieje się to, co za tym przedstawieniem miałoby stać – nie dzieje się w sposób zamierzony. Ale w tym wszystkim nie to jest dziwne, że obrazy Zagłady są konstrukcją, a nie rekonstrukcją rzeczywistości. Dziwne jest to, że nie wydaje się to wcale dziwne. Dziwne jest, innymi słowy, to, że w sposób całkiem niezakłócony jesteśmy w stanie zamierać z przerażenia na widok

26 J. STRUK: *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*. Kraków 2007.

27 I. KURZ: *Codzienne i niecodzienne w obiektywie „fotoamatorów”*. *Niemieckie fotografie i polska pamięć okupacji*. W: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*. Red. S. BURYŁA, P. RODAK. Kraków 2006.



wyglodzonych ciał za drutem kolczastym i jednocześnie akceptować fakt, że nie są to już ciała wyglodzone. Tak tłumaczy to Jameson, do którego obiecałem wrócić:

Podjęmowane przez nową produkcję kulturową próby zgłębienia i wyrażenia [...] nowej przestrzeni – próby chybione i bezrefleksyjne – trzeba zatem traktować (mówiąc nieco przestarzałym językiem) jako różnorakie próby przedstawienia (nowej) rzeczywistości. Jakkolwiek paradoksalne mogą się wydawać używane tu kategorie, próby te można traktować [...] jako osobliwe, nowe formy realizmu (a przynajmniej naśladowanie realizmu); równocześnie możemy też analizować je jako próby odwrócenia naszej uwagi od tej rzeczywistości lub zacierania tkwiących w niej sprzeczności i pozornego rozwiązywania ich za pomocą rozmaitych mistyfikacji formalnych<sup>28</sup>.

28 F. JAMESON: *Logika kulturowa późnego kapitalizmu*. W: IDEM: *Postmodernizm...*, s. 49.

Jeśli odnieść ten fragment do nieco meandrycznych rozważań zawartych w pozostałych miejscach *Postmodernizmu, czyli logiki kulturowej późnego kapitalizmu*, można go zrozumieć tak: kultura w jej najnowszych produkcjach dokonuje samookreślenia, używając tradycyjnych kategorii – dajmy na to – literackich, nie wierzy jednak w ich efektywność. W efekcie fundamentem kultury jest autoreferencja. Tę znaną skądinąd tezę Jameson w sposób dość interesujący podpira jednak namysłem ekonomicznym, proponując dość oczywisty, zdawałoby się, sposób ujęcia tego, czym jest ta niekoniecznie nowa (bo można ją wyjaśniać na przykład Baudrillardowską koncepcją hiperrealizmu<sup>29</sup>), ale z pewnością na nowo dostrzegana funkcja literatury i kultury: produkcją. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest taka oto konkluzja Jamesona jako autora eseju *Postmodernizm a rynek*:

29 J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005. Za przypomnienie tego kontekstu dziękuję Michałowi Kłosińskiemu.

w naszym kurczącym się świecie niewiele już pozostało pierwiastka „irracjonalnego” w dawnym sensie, jako czegoś „niepojętego”: nawet najnikczemniejsze ludzkie zachowania i decyzje – sadystyczne tortury czy tajne rządowe ingerencje w wewnętrzne sprawy innych krajów – zrozumiałe są dziś dla wszystkich [...], bez względu na to, co o nich myślimy<sup>30</sup>.

30 F. JAMESON: *Postmodernizm a rynek...*, s. 273.

Czyli, wracając do literatury Zagłady opisywanej w kategoriach ekonomicznych: dziwne jest to, że produkcja holocaustowa, jednocześnie wytwarzająca produkty z konieczności nieautentyczne i domagająca się autentyczności jako swojego podstawowego wyznacznika – jako taka paradoksalna struktura nie dziwi. I nie jest to wynik przyzwyczajenia do okropności (a nawet jeśli jest, to

taka diagnoza wydaje się mniej interesująca od tej, którą proponuję, inspirowanej przez Jamesona i Hörischa), ale rynkowego stanu tej literatury, który jest po prostu doprowadzoną do konsekwencji zasadą rządzącą współczesną produkcją kulturalną w ogóle.

Pierre Bourdieu pisał w *Regułach sztuki*, że

Opozycja pomiędzy sztuką a pieniądzem (tym, co „komercyjne”) jest zasadą generującą większość sądów, które próbują w materii teatru, kina, malarstwa, literatury ustalić granicę pomiędzy tym, co jest sztuką, a tym, co nią nie jest<sup>31</sup>.

31 P. BOURDIEU: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. A. ZAWADZKI. Kraków 2007, s. 252.

32 A. GIDDENS: *Konsekwencje nowoczesności*. Tłum. E. KLEKOT. Kraków 2008, s. 16.

Anthony Giddens w *Końcu nowoczesności* dodawał do tego informację, że opozycję tę kształtują dziś systemy eksperckie i środki symboliczne, takie jak pieniądź<sup>32</sup>. Zastosowanie diagnoz Bourdieu i Giddensa do problemu autentyzmu w przedstawieniach Zagłady wymaga jednak zastanowienia. Na przeszkodzie prostemu przyłożeniu tych tez do sztuki Holocaustu stoi szereg paradoksów, w którym wspomniana niejasna granica między autentycznym i nieautentycznym jest tylko jednym z wielu. Kolejny i ściśle z tamtym związany to załamanie opozycji dobra sztuka – sztuka pokupna. Literatura Zagłady się po prostu opłaca (na przykład Primo Levi jest drukowany w nakładach, o których Dan Brown może tylko marzyć), a mimo to zarówno systemy eksperckie, jak i kręgi nieprofesjonalne nie są gotowe wykluczyć produkcji tej literatury ze zbioru „dzieł wysokich”. Fakt, że horror zawsze sprzedawał się dobrze, jest tylko pozornym wytłumaczeniem tego stanu rzeczy. Istotne objaśnienie, które proponuję jako konkluzję, brzmi raczej tak: dziś literatura nie obserwuje już z zazdrością pieniądza, jak sugerował Hörisch; współcześnie literatura zbliżyła się do idealnie abstrakcyjnego środka wyrazu, jakim jest pieniądź, tak bardzo, że jedno i drugie obowiązują te same reguły. Literatura Zagłady stanowi nie tyle wyjątek, ile krańcową realizację tej zasady: obowiązuje w niej wszechobecna kategoria autentyczności, która jest jednak autentycznością umowną, jak wspomniane sześć milionów. I jak autentyczność pieniądza, którego oryginalność nie jest zależna od parytetu kruszcu, ale od symbolu nadanego przez mennicę. Nie ma dobrej i złej literatury Zagłady, jeśli tylko jest ta literatura autentyczna, tak jak nie ma dobrego czy złego pieniądza, jeśli tylko jest on autoryzowany przez władzę. Parafrazując Hörischa, można więc powiedzieć, że pieniądź i literatura, w tym być może szczególnie literatura Zagłady, to dwie strony tej samej monety.

Paweł Wolski

**Priceless Extermination  
Economy System and the Problem of Authenticity  
of Holocaust Presentations**

Summary

The author compares the role of money as a medium of communication in post-capitalist culture with the category of authenticity, which became a vital field of valuating Holocaust literature. Referring to Anthony Giddens, Fredric Jameson or Jochen Hörisch on the one side, and on the other to texts of culture, such as disputes recurring every couple of decades over the works of Tadeusz Borowski and the place of the author in events he recounts, Lidia Ostałowska's attempts to determine the ownership of paintings made in Auschwitz by Dina Gottlieb (crucial from the point of view of the Sinti community to consider Roma victims as subjects, not objects of these paintings) or intertextual contaminations of presentations of Holocaust and popcultural texts in such works as *Survivor's Dance* on YouTube, the author specifies the common denominator of both discourses as a *simulacration* of the presented reality, similar to the renouncement of the monetary gold standard, which thus becomes its own reference. This assignment allows to understand, how the authenticity category (often ethically valorized, under the guise of "appropriateness" for example) conditions the Holocaust discourse, thus changing into a separate convention with its own topoi.

Paweł Wolski

**Une « inestimable » Extermination  
Le système économique face au problème  
de l'authenticité des représentations de l'Holocauste**

Résumé

Dans son article, l'auteur tient à comparer le rôle de l'argent, considéré dans la culture postmoderne comme un médium de communication, à la catégorie d'authenticité qui est devenue un champ important de valorisation de la littérature de l'Extermination.

L'auteur se réfère, d'une part, aux observations des chercheurs comme Anthony Giddens, Fredric Jameson ou Jochen Hörisch et, d'autre part, aux textes de la culture, tels que les débats récurrents depuis des décennies autour de la création littéraire de Tadeusz Borowski qui décrit la place de l'auteur dans les faits qu'il relate ou bien ceux qui concernent les ouvrages de Lidia Ostałowska cherchant à définir les propriétés des portraits réalisés à Auschwitz par Dina Gottliebova (majeurs pour la communauté Sinti qui tient à reconnaître les victimes dans la population rom comme les sujets de cette peinture et non pas comme des objets) et enfin les contaminations intertextuelles des représentations de l'Extermination et les textes de la pop culture, dans le cas du film YouTube *Survivor's dance*. Le point commun de ces discours réside, selon l'auteur, dans le simulacre de la réalité représentée qui est semblable à l'abandon de la parité monétaire de l'or et qui devient ainsi son propre référent. Cette observation permet de comprendre de quelle manière la catégorie d'authenticité (valorisée souvent éthiquement, par exemple, par la notion de la « convenance ») conditionne le discours de l'Extermination se transformant ainsi en une convention distincte et ayant son propre topique.