

Agata Firlej

Adam Mickiewicz University, Poznań

afirlej@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-3928-1079

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 24 (2023)

DOI: 10.14746/pss.2023.24.1

Data przesłania tekstu do redakcji: 15.04.2023

Data przyjęcia tekstu do druku: 16.05.2023

## **Ambiwalencja jako próba odzyskania autentyzmu w reprezentacji Szoa. Przykład Arnošta Goldflama**

**ABSTRACT:** Firlej Agata, *Ambivalence as an Attempt to Regain Authenticity in the Shoah Representation. The Example of Arnošt Goldflam*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 24. Poznań 2023. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 27–41. ISSN 2084-3011.

The starting point for this research is the crisis in discourse and pedagogy related to the representation of the Holocaust, as well as the crisis of empathy in its perception, signaled by, among others, Ernst van Alphen. With the passage of time increasing numbers of representations appear that push the boundaries of inappropriateness, requiring new approaches and new scientific findings. The Czech playwright Arnošt Goldflam, a representative of the second generation of survivors and at the same time an artist associated with the independent culture of the 1960s and 1970s, uses the category of ambivalence in his plays about the Holocaust, which may be considered as flirting with inappropriate representations of Shoah, leading to a convincing attempt to overcome its crisis.

**KEYWORDS:** Holocaust; Ambivalence; Drama; Arnošt Goldflam; Humour

Napisz do mnie nawet słowa nienawiści,  
jakiegokolwiek uczucia, żebym wiedział,  
że istnieję.

Goldflam, *Budou vývolání jménem*

## 1. Kryzys reprezentacji Zagłady

W eseju zatytułowanym *Zabawa w Holocaust*, traktującym o kontrowersyjnych reprezentacjach ludobójstwa, holenderski badacz kultury wizualnej Ernst van Alphen przytacza słowa artysty Rama Katzira o tym, że Zagłada stała się dla niego, dawnego ucznia w Izraelu, jeszcze jednym nudnym, obowiązkowym przedmiotem szkolnym. Autor powołuje się także na Zbigniewa Libereę, polskiego fotografika i performerę, który powiedział, że jest „zatruty opowieściami o Zagładzie” (Alphen, 2004, 117). We wcześniejszym artykule *Caught by History* (1997) van Alphen formułował problem następująco:

Holokaust wiąże się z paradoksem. Z jednej strony konieczność pamiętania i przedstawiania nigdy nie była tak istotna jak dzisiaj. Jeśli mamy uniknąć kolejnej systematycznej próby eksterminacji całego narodu, upamiętnienie tego apokaliptycznego wydarzenia w historii Zachodu jest czymś więcej niż moralnym obowiązkiem wobec jego ofiar. Jednocześnie wiele reprezentacji Holokaustu opiera się na założeniu zapominania, a nie utrzymywania kontaktu (Alphen, 1997, 37)<sup>1</sup>.

Badacz zauważa, że literatura i sztuka drugiego, trzeciego pokolenia jest reakcją na „znudzenie Holokaustem”, a dokładniej: odpowiedzią na porażkę tradycyjnej pedagogiki i jej metod

---

<sup>1</sup> „The Holocaust entails a paradoxical problem. From one perspective, the necessity to remember and represent has never been as acute as it is today. If we are to avoid another systematic attempt to exterminate an entire people, the commemoration of this apocalyptic event in Western history is more than a moral obligation to the victims of it. At the same time, many Holocaust representations are based on the premise of forgetting instead of maintaining contact” (przeł. A.F.).

przekazania wiedzy. Nie chodzi tu tylko o pedagogikę szkolną, ale szerzej – o publicystykę, dyskurs publiczny, polityczny oraz o dotychczasową sztukę opierającą się na świadectwie i opisie faktów. Podobnie rzecz ujmują polska teatrolożka Katarzyna Fazan, która w szkicu poświęconym konwencjom zabawowym w dramatach Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, Doroty Masłowskiej, Andrzeja Stasiuka i Pawła Demirskiego zauważa, że praktykowany przez wymienionych twórców i twórczynię sposób upamiętnienia Zagłady odrzuca „reprezentację, historyczną narrację dokumentalną, proponując raczej różne typy doznania, doświadczenia oraz interakcji, gdzie projektuje się warunki do kreowania czynnej relacji z przeszłością” (Fazan, 2011, 52). Wpływowa opinia Theodore’a Adorna, że wystarczy zadbać o wiedzę co do psychologicznych i politycznych mechanizmów prowadzących do ludobójstw, by zapobiec ich powtórzeniu się w przyszłości, okazuje się zbyt optymistyczna (cf. Adorno, 2005). Podczas badania zawartości pojęcia obsceniczności w kontekście pracy Izraelczyka Roe Rosena *Live and Die as Eva Braun* oraz dzieł Libery z nurtu toy art, które skłaniają odbiorcę do identyfikacji z oprawcą, von Alphen przytacza słowa Rogera Rothmana:

Jesteśmy nauczeni jak opłakiwać, tak, jak jesteśmy nauczeni jak malować. Nie ma w tym nic „realnego” ani „naturalnego”. Język naszego lamentu nie jest nasz, jest nam dany. [...] Jest grą. Grą, w którą teraz umiemy dobrze grać. Jesteśmy w tym dobrzy i wiemy o tym. Uczymy innych, żeby też byli w tym dobrzy (Alphen, 2004, 240).

Stwierdzenie Christiana Boltanskiego: „kiedy tworzę sztukę, jestem kłamcą” stanowi dla badacza punkt wyjścia do zaproponowania takiej metody pedagogicznej, która poprzez pozorne zniwelowanie dystansu czasowego (drama zamiast narracji) i nowatorską aktywizację emocjonalną odbiorców miałaby wytrącić ich z obojętności. Pozwoliłoby to, według badacza, pokonać narastającą aporię związaną ze sposobem pielęgnowania i przekazywania zbiorowej pamięci o Zagładzie. Teza van Alphen, odświeżająca arystotelesowskie *katharsis*, świadczy o zyskującym na intensywności zjawisku poszukiwania „sposobu na autentyzm” doświadczenia związanego z Szoa. Ani czysta wiedza, ani – jak

się okazuje – emocje nie mają jednak potencjału trwałej zmiany gwarantującej bezpieczeństwo i radykalną społeczną zmianę. Drama jako fenomen teatralny we współczesnym, przeciętnym odbiorze zostaje z założenia wtrącona w swoisty nawias egzystencji, usunięta poza obręb prawdziwego życia. Następuje efekt fikcji. Czeski reżyser i pedagog teatralny Jakub Krofta opisuje ten problem w odniesieniu do rodzimego środowiska teatralnego:

W Czechach teatru zaangażowanego prawie nie ma, to są wyjątki. Na przykład ważny spektakl *Dechovka* Jiřego Havelki o wygnaniu Niemców sudeckich po wojnie zdobył wszystkie możliwe nagrody, ale chociaż poruszał tematy będące dla Czechów tabu, żadnego skandalu nie było. Chodzi o to, że Czesi traktują teatr jako coś, czego nie trzeba się bać. Przecież to wszystko na niby! (Krofta, 2007).

Zmiana w percepcji literatury i sztuki, i ich marginalizacja jest powszechnym zjawiskiem w nowoczesnych społeczeństwach, na co zwracał uwagę już m.in. Milan Kundera w eseju *Zachód porwany, czyli tragedia Europy Środkowej* z 1984 roku: „kultura ustępuje miejsca. Ale komu i czemu?” (Kundera, 1984).

Na opisany powyżej kryzys nakłada się także utrata zaufania do świadectwa (ang. *testimony crisis*). Naukowe doniesienia o tym, że trauma fizycznie niszczy możliwość zapamiętywania (zjawisko określone przez neurologów i psychiatrów jako amnezja dysocjacyjna), przyczyniły się do zakwestionowania świadectwa jako wiarygodnego zapisu przeszłości: w tej sytuacji należało przemyśleć zasadność postrzegania go jako najbardziej etycznego i pożądanego wzorca postępowania z problematyką Zagłady (cf. Felman, Laub, 1992). Sprawa Binamina Wilkomirskiego, który w 1995 roku w przekonujący sposób sfabrykował wspomnienia z Zagłady, a wcześniej (1965) podobne wątpliwości związane z *Malowanym ptakiem* Jerzego Kosińskiego wywołały u badaczy Zagłady reakcję, która polegała na wyznaczeniu precyzyjnej granicy między historią a pamięcią. Każde świadectwo miało odtąd wymagać weryfikacji przez dokumenty archiwalne, historyczne. Zrozumiałe, że takie podejście wkrótce okazało się niemożliwe do utrzymania w kontekście aktywności artystycznej.

Drugie i trzecie pokolenie, czyli dzieci i wnuki ocalałych, znają historię Zagłady już nie z autopsji, ale z rodzinnych opowieści lub też – jeśli rodzina milczała – z własnych poszukiwań archiwalnych. Dystans czasowy i odchodzenie generacji, które bezpośrednio doświadczyły Szoa, idzie w parze z obniżeniem poziomu emocji. Na tym etapie opisywaną tematyką zaczyna interesować się kultura popularna, przede wszystkim film i literatura. Holokaust pokazany masowemu odbiorcy zostaje wpisany w ramy jego percepcyjnych możliwości i wymagań: zwykle okrucieństwo (w zależności od gatunku i kręgu odbiorczego) nie może być skrajnie brutalne, tragizm zakończenia zostaje rozcieńczony przez wydzwięk optymistyczny lub niosący nadzieję, akcja musi wciągać, frazować, postaci nie mogą być zanadto nieestetyczne. Wprowadza się również opowieść o Zagładzie w obszar określonych gatunków, takich jak romans czy kryminał, z ich specyficznymi instrukcjami i wymaganiami. Obecność tematu Zagłady w kulturze masowej od początku budzi kontrowersje. Argumentacja części jej zwolenników opiera się na opinii, że jakakolwiek opowieść o Holokauście jest lepsza niż milczenie, utożsamiane z zapomnieniem. Filmoznawczyni Kinga Krzemińska stwierdza:

Jeżeli ma się liczyć ilość ludzi, dla których Holokaust w ogóle zaistnieje jako fakt społeczny, nie jakoś filozoficznej refleksji czy adekwatność historyczna, to wydaje się, że filmy popularne [...] są najlepszym rozwiązaniem (Krzemińska, 2010, 60).

Badacze Zagłady wyrażają jednak obawy, że reprezentacja ludobójstwa przy wykorzystaniu narzędzi popkulturowych tym bardziej wzmocni opisany wyżej efekt fikcji, co nie tylko uniemożliwi wprowadzenie jakichkolwiek modyfikacji do szeroko rozumianej pedagogiki Szoa, znajdującej się w kryzysie, ale i niebezpiecznie przesunie granicę etyki dyskursu artystycznego. Teoretyczka kultury Danuta Szajnert koncentruje się na kiczu jako na podstawowej cesze popkulturowych ujęć Szoa i zauważa:

Skandal kiczu [...] polega przede wszystkim na natrętnym nadawaniu sensu temu, co żadnego sensu posiadać nie może – na przekształcaniu «absolutnej negatywności» Szoa w coś pozytywnego (Szajnert, 2013, 103).

W miarę narastania zjawiska wykorzystania Zagłady w popkulturze pojawia się coraz więcej podobnych eksperckich głosów, wyjaśniających zafałszowania i nadużycia, przestrzegających przed ich konsekwencjami społecznymi i odwołujących się do etycznej odpowiedzialności wydawców. Harwardzka badaczka artystycznych reprezentacji traumy Lisa Saltzman podkreśla, że chodzi zarówno o kwestie etyczne, jak i o estetyczne:

Kicz unika refleksji i bolesnej konfrontacji wymaganych przez kulturę awangardową i zastępuje je przyjemnością ciągłego zaspokajania. Kicz w połączeniu z przedstawieniem historii, historii faszyzmu, Holokaustu, ludobójstwa czyni tę historię zbyt zrozumiałą, przyswajalną, łatwą do konsumpcji (Saltzman, 2004, 204).

Interwencyjny potencjał głosów eksperckich wydaje się jednak słaby wobec rynkowych priorytetów, specyficznie rozumianej wolności ekspresji artystycznej i wątpliwości związanych z płynną granicą pomiędzy moralnym obowiązkiem względem coraz mniej obecnych w życiu publicznym ofiar a autonomią szeroko rozumianej sztuki.

Opisana wyżej dyskusja wiąże się z przesunięciem znaczeniowym kategorii niestosowności w dziedzinie reprezentacji Szoa. Kategoria ta zaraz po II wojnie światowej, za sprawą uogólniających uwag Teodora Adorna związanych z jego recepcją poezji Paula Celana (cf. Adorno, 1981), oznaczała radykalny odwrót od jakiegokolwiek artystycznej obróbki tematyki ludobójstwa. Podobne podejście w odniesieniu do prozy reprezentował noblista Elie Wiesel, który odrzucał narrację inną niż faktograficzna, unikająca wszelkiej ozdobności. Obecnie niestosowność rozumie się zwykle jako niewłaściwy pod względem moralnym, nieetyczny sposób artystycznego opracowania tematu Szoa, podczas gdy sama możliwość takiego opracowania nie budzi już powszechnych sprzeciwów.

Powyższe rozważania zawierają dwa ściśle ze sobą powiązane wątki: kryzysu dotychczasowych sposobów reprezentowania Zagłady wobec destrukcyjnej mocy upływającego czasu oraz stosowności i niestosowności w utworach artystycznych. Przegląd wybranych dramatów Arnošta Goldflama poświęconych tematyce Zagłady pozwala odczytać artystyczną propozycję autora i poniekąd spina oba wątki.

## 2. Doświadczenia biograficzne i artystyczne Arnošta Goldflama

Urodzony wkrótce po zakończeniu wojny Arnošt Goldflam (1946) należy do drugiego pokolenia ocalałych. Jego ojciec pochodził z rodziny zeświecczonych, wiedeńskich Żydów. Tuż przed wojną, w obliczu narastającego w Austrii antysemityzmu, zdecydował się przenieść do Brna, skąd jednak jesienią 1939 roku wysłano go w transporcie do tzw. „Judenreservatu” czyli „rezerwatu Żydów” założonego przez Adolfa Eichmanna w okolicach Niska nad Sanem. Po odwołaniu planu zorganizowania obozu deportowani Żydzi byli zmuszani do przekraczania pod ostrzałem niemiecko-sowieckiej linii demarkacyjnej. Ci, którym udało się przeżyć i znaleźć na terenie ZSRR, tak jak było w przypadku ojca Goldflama, byli wywożeni przez NKWD w głąb kraju. Nierzadko zmagali się ze skrajnie trudnymi warunkami, ale jednocześnie zyskiwali większą szansę na przeżycie, niż gdyby pozostali w Europie Środkowej. Po wojnie Otto Goldflam powrócił do Brna w mundurze żołnierza oddziału czechosłowackiego wchodzącego w skład Armii Czerwonej, a tuż po nim lwowska Żydówka, późniejsza matka Arnošta, silnie straumatyzowana minionymi wydarzeniami – przez lata wojenne ukrywała się w ciasnej kryjówce, z której mogła wychodzić jedynie nocami. Schorowana, zmarła osiemnaście lat po wojnie, w czasie gdy syn składał egzaminy maturalne. Większość z ośmiorga rodzeństwa Ottona Goldflama zginęła w czasie wojny, część rodziny zdecydowała się na emigrację poza Europę. O drugim pokoleniu mówi się jako o generacji bez babć i dziadków, bez kuzynów, ciotek i wujków. Arnošt Goldflam, opisując swoją formację w warunkach rodzinnego osamotnienia i traumy, używa pojęcia stygmatu: „Nie ukrywam tego, że przez lata czytałem i czytam książki o obozach koncentracyjnych, o losach Żydów w czasie wojny. I że noszę w sobie albo odczuwam jakiś rodzaj stygmatu związanego z Holocaustem” (Hulc, Pavelka, 2010, 549)<sup>2</sup>. Doświadczenia wojenne rodziców wpłynęły na kierunek rozwoju późniejszego dramaturga – bardzo wcześnie zaczął zgłębiać historię Żydów i ich doświadczenia wojenne, poznawał

---

2 „Já se netajím s tím, že jsem léta četl a čítávám knihy o koncentračních táborech, knihu o osudu Židů za války. A že jakési stigma holocaustu nesu či cítím” (przeł. AF).

problematykę Zagłady i śledził związane z nią badania i dyskusje historyczne, psychologiczne czy socjologiczne. Zainteresowania twórcy przez dłuższy czas nie znajdowały artykulacji artystycznej. Pierwszym utworem, w którym zawarł on odniesienia do Szoa, był *Písek* z 1988 roku (od debiutu autora upłynęło już wtedy niemal dwadzieścia lat), pełniej jednak poświęcił się tej tematyce dopiero od połowy lat 90., kiedy to napisał sztuki teatralne *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* (1996) i *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* (2007) oraz słuchowisko *Budou vývolání jménem* (1997). Wcześniejsza twórczość dramaturga nie miała tematycznych powiązań z Zagładą, jednak – co ważne w kontekście tematu niniejszego artykułu – rozwijała i zapowiadała pod względem artystycznym metody i techniki, które zostaną przez niego później wykorzystane do reprezentacji Szoa w nowatorski sposób. W latach 60. i 70. – choć ze względu na normalizację możliwości były już ograniczone – Goldflam brał aktywny udział w najbardziej progresywnych przedsięwzięciach teatralnych na Morawach. Studia w brneńskiej Akademii Teatralnej (JAMU) pomogły mu w nawiązaniu kontaktów i współpracy m.in. z satyrycznym teatrem Večerní Brno i Divadlo X, a także z niezależną sceną Husa na provázku. Blisko dwie dekady twórca pisał sztuki i reżyserował dla HaDivadla. Zapraszano go także do Pragi do Dejvického divadla, Divadla v Dlouhé, jak również do Klicperovego divadla v Hradcu Králové. Od lat 80. Goldflam, jako aktor filmowy, zaczął być rozpoznawalny wśród szerszej publiczności telewizyjnej, łącząc swoją wysokoartystyczną twórczość z zainteresowaniem zjawiskami kultury masowej i próbami znalezienia własnej formuły scalającej obie sfery. Te poszukiwania i doświadczenia artystyczne wyznaczyły ścieżkę prowadzącą go do decyzji twórczych w obszarze reprezentacji Holokaustu, które będą przedmiotem opisu w dalszej części artykułu.

### 3. Ambivalencja jako metoda. Teatr Arnošta Goldflama

Dramat *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město*, którego akcja rozgrywa się w terezińskim getcie w okresie 1942–1944, jest spleciony z dwóch tematów mających odniesienie do autentycznych wydarzeń i postaci wojennych. Podtytuł nawiązuje do historii półgodzinnego filmu

propagandowego, zatytułowanego *Theresienstadt / Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* nakręconego w Terezynie w 1944 roku. Polecenie stworzenia obrazu będącego przekonującą mistyfikacją wyszło od osławionego ministra propagandy, Josepha Goebbelsa, który postanowił wykorzystać go na użytek inspekcji Czerwonego Krzyża w obozie, a także traktował go jako rodzaj zabezpieczenia w razie procesów po przegranej wojnie (Peschel, 2009). Nakręcenie filmu zlecono jednemu z osadzonych w Terezynie, Kurtowi Gerronowi, przed wojną odnoszącemu sukcesy w Niemczech aktorowi i reżyserowi (zagrał m.in. w *Błękitnym aniele* z Marleną Dietrich). Gerron zgodził się na współpracę w zamian za złudną obietnicę ocalenia – po nakręceniu ostatniej sceny został wywieziony do Auschwitz i zamordowany. Film, którego sceny oraz rzeczywiste tło ich kręcenia są kolażowo wplecione w strukturę sztuki Goldflama, prezentuje więźniów siedzących w kawiarniach, rozgrywających mecze futbolowe, biorących udział w spektaklach teatralnych i próbach chóru, a nawet śmiejących się ze skeczów kabaretowych. Obrazom towarzyszy komentarz przeciwstawiający wygody żydowskich osadzonych z cierpieniami niemieckich żołnierzy na froncie. Arnošt Goldflam nieco przekształca nazwisko Gerrona (bohater sztuki nazywa się Gerroldt), sygnalizując w ten sposób literacką ingerencję w osobowość rzeczywistego pierwowzoru i tragizm jego sytuacji. Gerroldt w koncepcji Goldflama jest typem eskapisty, który stara się uniknąć konfrontacji z rzeczywistością i znieść ewentualne wyrzuty sumienia poprzez powoływanie się na etos artystyczny. Nie interesują go fakty – zameczeni więźniowie jako aktorzy, głód panujący w getcie, strażnicy brutalnie zmuszający do śmiechu statystów grających w scenie kabaretowej – Gerroldt koncentruje się wyłącznie na wykonaniu zadania artystycznego, czyli na nakręceniu filmu, który będzie iluzją doskonałą. Postawa tego bohatera stanowi asumpt do dyskusji o (a)moralności sztuki i jej adeptów, a także do wykraczającej poza wojenne okoliczności refleksji nad stosownością i niestosownością w przedstawieniach artystycznych.

Drugi wątek dramatu wiąże się z losami Willego Mahnera, którego pierwowzorem był znany przedwojenny bon vivant Willy Otto Mahler, dziennikarz, sekretarz klubu sportowego AFK Německý Brod, dość blisko spokrewniony z kompozytorem Gustawem Mahlerem. W obozie w Terezynie szybko zaczął pełnić funkcję *gruppenältestera* i nie stronił

od przygód seksualnych, wykorzystywał swoją pozycję, by obiecywać kobietom ochronę przed wywiezieniem na wschód. Wiadomo jednak ze źródeł, że ostatecznie nie robił on niczego, by ocalić swoje kochanki (Kryl, 2011). Mahler jako rasowy literat prowadził dziennik, w którym przedstawiał bezwzględną, wręcz cyniczną walkę o byt w getcie, robił aluzje także do swojego życia erotycznego. Dziennik ten przetrwał wojnę i obecnie znajduje się w terezińskim archiwum. Zapiski są jedynie częściowo znane szerszemu gronu badaczy, ponieważ nie zostały opublikowane, a zgodnie z regulaminem archiwum nie można ich wypożyczać, kopiować, wolno jedynie przepisywać fragmenty ręcznie, co też czynił Arnošt Goldflam, by wykorzystać je w wypowiedziach swojego bohatera. Motywacją dla regulaminowych ograniczeń jest obawa żydowskiej społeczności, że skandalizująca treść dzienników będzie stanowiła argument dla antysemickich ataków i zniekształci pamięć o Zagładzie. W pewnym sensie zapiski Mahlera są więc jednym z pierwszych utworów uznanych za niestosowną reprezentację Holokaustu, a ich wymowa, paradoksalnie, byłaby zbieżna z wojenną linią propagandową nazistów. Transformując postać Mahlera, Arnošt Goldflam dopisuje swojemu bohaterowi jeszcze jedną, przedwojenną historię miłosną. Ukochana z Německého Brodu, nie Żydówka, nieobecna, a jednak nieustannie obecna w myślach Mahnera, jest ucieleśnieniem wszystkich jego tęsknot i marzeń (jej imię, Marzena, w polskim przekładzie koreluje z taką kreacją): za zwykłym życiem, pięknem, beztróską, wolnością, dostatkiem, bezpieczeństwem, zmysłowymi przyjemnościami. Marzena staje się synonimem iluzji, a wszystkie inne kobiety, z którymi Mahner wchodzi w erotyczne relacje w getcie, mają ją zastępować, ułatwić proces samooszukiwania się. Tak wykreowana postać Mahnera wprowadza do sztuki psychologiczną komplikację, niejednoznaczność, buduje dramatyczne napięcie. Warto nadmienić, że szczególne znaczenie w dramacie Goldflama ma muzyka, przede wszystkim operowa i popularna, stanowiąca ironiczny komentarz do akcji. Tytuł opery Bedřicha Smetany *Sprzedana narzeczona* brzmi sarkastycznie w kontekście losów kobiet oszukiwanych przez Mahnera, podobnie jak *Země usměvů* (*Kraina uśmiechów*) Franza Lehára w odniesieniu do realiów getta.

Budowanie iluzji jako sposobu na przetrwanie w sytuacji granicznej łączy obu bohaterów dramatu, Gerroldta i Mahnera, przy czym każdy

z nich w odmienny sposób oszukuje siebie samego. Arnošt Goldflam następująco przedstawia *główną ideę dramatu*:

Nie miałyby dla mnie sensu pisać *Sladký Theresienstadt* jako sztukę, która kontynuowałaby linię heroizacji cierpienia. Każdy tak to przedstawia. Ale Primo Levi, Elie Wiesel i inni przypominają, że to nie jest takie proste, że człowiek dręczony nie musi być zarazem człowiekiem doskonałym, nawet jeśli cierpi niewinnie. Takie ujęcie jest dla mnie interesujące. *Sladký Theresienstadt* napisałem zatem o czymś zupełnie innym. Pisałem o iluzji, o tym, jak długo człowiek zdoła żyć w iluzji i jak to się kończy. [...] To nie było kłamstwo, to była iluzja (Hulc, Pavelka, 2010, 553)<sup>3</sup>.

Kurt Gerroldt, który kręci film propagandowy dla okupantów, i cyniczny Willy Mahner nie są postaciami bez skazy. Narcyzi, którzy za wszelką cenę dążą do zbudowania psychologicznej iluzji, przy czym tę cenę w ich intencji mają płacić inni (ostatecznie okazuje się, że i oni ją zapłacą). Przed premierą sztuki na scenie praskiego teatru Archa członek stołecznej gminy żydowskiej ostrzegął, że „jeszcze zbyt wcześnie” na ambiwalentne prezentowanie postaci Żyda jako więźnia obozu koncentracyjnego. Dyrektor teatru Ondřej Hrab polemizował z nim, mówiąc, że „według niego może być na to już za późno” (Fuchs, 1996).

W środowisku polskim zainteresowanie opisanym wojennym epizodem z Terezina pojawiło się dwadzieścia lat później – na scenie Teatru Śląskiego w Katowicach w 2019 roku miał premierę spektakl Jolanty Janiczak *Kurt Geron. Führer daje Żydom miasto w reżyserii Wiktora Rubina. Scenografia* – również Wiktora Rubina oraz Łukasza Surowca – na którą składa się sześć dużych ekranów i kilka ruchomych platform z projekcjami, kreuje poziom meta-ideowy: opowieść prezentowana

---

3 “Pro mě by nemělo smysl psát *Sladký Theresienstadt* jako hru, která, by pokračovala v linii heroizce života v utrpení. O tom píše kde kdo. Ale Primo Levi, Elie Wiesel a někteří další ukazují, že to není tak jednoduché, že někdo třeba trpí a nemusí to být člověk bez chyb, i když třeba trpí nezaslouženě. Pro mně je zajímavé, že to právě jednoduché a jednoznačné nebylo. *Sladký Theresienstadt* jsem teď napsal o něčem jiném než o životě tam. Napsal jsem o iluzi, o tom jak dlouho člověk vydrží žít v iluzi a jak ta iluze dopadla. [...] To nebyla lež, to byla iluze” (přel. A.F.).

przez aktorów zanurzona jest w wieloperspektywicznych, zmiennych, czasami sprzecznych kontekstach wynikających z obrazów pokazywanych na ekranach.

W napisanej dekadę po *Sladkým Theresienstadcie* sztuce *Doma u Hitlerů* Arnošt Goldflam w swobodny sposób nawiązuje do licznie, zwłaszcza od lat sześćdziesiątych XX wieku, reprezentowanych w kulturze ironicznych przedstawień Hitlera. Należy do nich skecz Monty Pythona z 1969 roku (dwunasty odcinek pierwszej serii), spektakl Howarda Brentona *Hitler dances* z 1972 roku, dramat *Mein Kampf* George'a Taboriego z 1987 roku (najbardziej inspirujący dla Goldflama), *Pacjent Doktora Freuda* Miro Gavrana z 1994 roku, powieść *On wrócił* Timura Vermesa z 2012 roku, a także klasyczny film *Dyktator* z Charliem Chaplinem, nakręcony jeszcze w czasie wojny (1940). Sztuka Goldflama składa się z sześciu rozbudowanych scen, w których pojawia się Adolf Hitler w rozmaitych rolach (młody malarz idealista, domator, zabawny szef, neurotyczny wódz, udręczony mąż, dobrotliwy sąsiad). Goldflam prezentuje Hitlera i Ewę Braun w prywatnym kontekście, w mieszczańskim salonie z jego dobrze znanym, codziennym rekwizytorium. Dialogi są banalne i dowcipne na granicy kiczu, Hitler sprawia wrażenie człowieka, który niezmiennie kieruje się idealistycznymi pobudkami i tkwi w uspokajającej iluzji logicznego działania dla dobra ludzkości.

Ambiwalencja powstaje na styku presupozycji odbiorcy, znajdującego w dostatecznym stopniu fakty na temat Zagłady i mającego określone, demoniczne wyobrażenie na temat niemieckiego przywódcy oraz sposobu, w jaki te okoliczności i sama postać Hitlera pokazana jest w utworze.

Pojęcie ambiwalencji, czyli dysocjacji poznawczej, było pierwotnie interpretowane w dziedzinie nauk psychologicznych, by w latach 60. XX wieku rozpowszechnić się także w socjologii, stopniowo przenikając do sztuki i literatury określanej wspólnym mianem postmodernistycznej. Wydana w 1976 roku książka Roberta Kinga Mertona *Sociological Ambivalence and Other Essays* jest uznawana za szczególnie wartościowe studium tej kategorii, później opracowywanej teoretycznie m.in. przez Susan Sontag w zbiorze *Przeciw interpretacji* oraz przez Elinor Barber, socjolożkę z Princeton i współpracowniczkę Mertona. Na gruncie polskim ambiwalencją zajmował się z socjologicznego punktu widzenia głównie Zygmunt Bauman, który angażował ją do badań nad Zagładą

(Witkowski, 1997). W dziedzinie psychologii, psychiatrii i psychoanalizy ambiwalencja jest rozumiana jako wywołująca dyskomfort sprzeczność poznawcza, trudna do przezwyciężenia dysocjacja. Robert K. Merton z socjologicznego punktu widzenia dokonał swoistego przesunięcia znaczeniowego tej kategorii, analizując ją w odniesieniu do ról społecznych, które pełnią funkcję redukcyjną w stosunku do pełni człowieczeństwa, ujawniając nieprzezwyciężalne sprzeczności, a zarazem pewną sztywność koncepcyjną (np. z zawodem lekarza – jak podaje Merton – wiąże się szereg oczekiwań i narzuconych przez społeczną umowę zasad co do wyglądu, zachowania, sposobu myślenia itd.), która jednak różni się w zależności od kultury, kraju czy środowiska (v. Merton, 1976). Teoria ról społecznych, a więc przemocowej iluzji narzucanej uczestnikom życia społecznego na mocy bezosobowej umowy czy obyczaju, oraz związane z tą teorią pojęcie ambiwalencji okazuje się dla literatury i sztuki szczególnie produktywne. Postmodernizm, który według najszerszej i najbardziej koncyliacyjnej formuły Lyotarda oznacza odrzucenie totalności we wszelkich jej przejawach (Lyotard, 1997), zainteresował się przedstawieniami ambiwalentnymi jako sposobem na rozbicie pozornej jednoznaczności postaw i wydarzeń. Ujęcie Goldflama sięga korzeniami właśnie do tych źródeł, na co duży wpływ miały opisane wcześniej doświadczenia z progresywnym teatrem lat 60. i 70. Badania Haliny Janaszek-Ivaničkovéj i innych znawców kultury środkowo-wschodnioeuropejskiej wskazują na wyraźne zbieżności między kulturą niezależną w okresie komunizmu a zachodnim postmodernizmem tego samego okresu (Janaszek-Ivaničková, 1997). Arnošt Goldflam przyjmuje zasadę ambiwalencji w reprezentacji Holokaustu, podważa spetryfikowane role narzucone wojennym „aktorom” (ofiara, sprawca, świadek), wydobywa właściwości potocznie postrzegane jako bardziej ludzkie i prawdziwsze. W ten sposób może poprowadzić odbiorcę do – opisywanej przez van Alphen a przytoczonych na początku niniejszego artykułu uwagach – przeżycia katartycznego, ufundowanego na identyfikacji i empatii. Jedynym warunkiem jest otwarcie się widza na takie przeżycie, jednak recepcja utworów i spektakli Goldflama wskazuje na trudności związane z tym doświadczeniem. Mimo że twórca jest na ogół rozumiany, pojawiają się wśród teatroznawczyń i teatroznawców zarzuty o trywializowanie granicznej problematyki, niezgodność

z logiką psychologiczną i nieadekwatność wykorzystanych środków artystycznych. Czeska teatroložka Kristina Žantovská napisała wkrótce po premierze *Theresienstadtu*, że w przedstawieniu „nie gra się o iluzjach, tylko o dowcipach” (Žantovská, 1995, 142)<sup>4</sup>. Odrzucenie przez Arnošta Goldflama dotychczasowego decorum budzi, zwłaszcza w bardziej konserwatywnym środowisku badaczek i badaczy, obawy o deprecjację doświadczeń ofiar i niebezpieczne eksperymentowanie z formami upamiętnienia. Jednak poszukiwanie nowego scenicznego języka, który przemówiłby do odbiorców „znudzonych Holocaustem” wydaje się potrzebą najwyższej wagi, wręcz wymogiem, co wiąże się z koniecznością swobody poszukiwań i swoistego artystycznego radykalizmu – od początku charakteryzującego dramaturgię Arnošta Goldflama.

### Bibliografia

- Adorno, T.W. (2005). *Education after Auschwitz*. „Critical Models: Interventions and Catchwords”. New York, NY: Columbia University Press. <https://josswin.org/wp-content/uploads/2014/12/AdornoEducation.pdf>. 12.04.2023.
- Alphen van, E. (1997). *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Alphen van, E. (2004). *Zabawa w Holocaust*. Przeł. K. Bojarska. „Literatura na Świecie”, nr 1–2, s. 217–245.
- Fazan, A. (2011). *Zapomnienie, wyb/paczenie: zabawy z wojenną przeszłością w dramacie najnowszym*. „Dialog”, nr 11, s. 44–58.
- Felman, S., Laub, D. (1992). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London: Routledge.
- Holý, J. (2011). *Willy Mahler's Theresienstadt Diary and Arnošt Goldflam's Play Sweet Theresienstadt (Sladký Theresienstadt)*. <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holy-arnost-goldflam.pdf>. 06.04.2023.
- Hulc, V., Pavelka, Z. (2010). *A. G. jako Voyeur a Masochista*. W: *Písek a jiné kousky*. Brno: Větrné mlýny, s. 547–556.
- Janaszek-Ivaničková, H. (1997). *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.

---

4 „Přestože by si takové téma žádalo skutečný dramatický konflikt, autor, snad aby oslabil jeho kontroverzní kvality, pro ně zvolil žánr divadelní revue. [...] A pokud se o takovém blouznivci hraje, nehraje se o iluzích, ale inscenuje se fraška” (Žantovská, 1995, 142).

- Kryl, M. (2011). *Sladký Theresienstadt?*, „Terezińské listy”, nr 39, s. 158–182.
- Krzemińska, K. (2010). *Kicz w kinie holokaustowym*. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, nr 6, s. 52–68. DOI: <https://doi.org/10.32927/zzsimsim.706>
- Krofta, J. (2017). *Sąsiedzi. Rozmowy w Dialogu*. „Dialog” nr 7–8 (728–729). <https://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/sasiedzi.15.04.2023>.
- Szajnert, D. (2013). *Skandal kiczu, kicz skandalu – o filmowych i literackich reprezentacjach Zagłady*. W: *Skandal w tekstach kultury*, t. 2. Red. M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Ski-bińska, M. Ursel. Warszawa: DiG 2013, s. 99–113.
- Lyotard, J.-F. (1997). *Kondycja ponowoczesna*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- Merton, R.K. (1976). *Sociological Ambivalence and Other Essays*. New York, NY: Mac-Millan Publishing.
- Peschel, L. (2009). *The Prosthetic Life: Theatrical Performance, Survivor Testimony and the Terezín Ghetto, 1941–1963*. Minneapolis: ProQuest. [http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/57261/Peschel\\_umn\\_0130E\\_10784.pdf?sequence=1](http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/57261/Peschel_umn_0130E_10784.pdf?sequence=1). 11.04.2023.
- Saltzman, L. (2004). *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*. Przeł. K. Bojarska. „Literatura na Świecie”, nr 1–2 (390–391), s. 201–215.
- Sontag, S. (2012). *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski. Kraków: Karakter.
- Witkowski, L. (1997). *Hipoteza przewrotu Mertonowskiego*. „Socjologia Wychowania”, nr 13 (317), s. 219–234. <https://tinyurl.com/52ffxt2a>. 13.04.2023.
- Žantovská, K. (1995). *Český mýtus věčného Žida*. „Svět a divadlo”, nr 7, s. 141–142.

- **AGATA FIRLEJ**—professor at the Institute of Slavic Philology, Adam Mickiewicz University, Poznań, comparative and theatre researcher. She is the author of works on the representation of the Holocaust in Czech drama and prose (*Absence. Representation of the Shoah in Czech Drama*, 2016), and a translator of Czech theatre plays, poetry and prose. She is interested in Jewish culture in Middle-East Europe.