


JERZY JARNIEWICZ
Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-2106-4030>



„Woleli opowieść o życiu” O dwóch *picture-bookach* Iwony Chmielewskiej

STRESZCZENIE

Artykuł, poświęcony rosnącej popularności *picture-booków* i kłopotom z ich definicją, koncentruje się na twórczości Iwony Chmielewskiej, autorki związanej z tematyką Zagłady. Szczegółowo omówione zostają jej dwie książki, *Pamiętnik Blunki* (2011) i *Dopóki niebo nie płacze* (2016), reprezentujące różne odmiany tego gatunku, będące eksperymentami w poszukiwaniu nowych form książki jako materialnego i wizualnego obiektu, narzucającego nieliniarny porządek odbioru i problematyzującego relacje między słowem a obrazem. Podjęte zostają również kwestie etyczne w literaturze o Holokauście, wyrażające się często w wyborze między realistycznym obrazowaniem, metaforycznym skrótem a milczeniem.

Słowa kluczowe

Iwona Chmielewska, książka obrazkowa, *picture-book*, reprezentacje Holokaustu, literatura pozagładowa, literatura dziecięca



SUMMARY

„They Preferred True Life Stories”. A Study of Iwona Chmielewska’s Two Picture-Books

The author discusses the growing popularity of picture-books and gives a critical overview of the problems of the definition of the genre. He concentrates on the two recent works of Iwona Chmielewska which address the issues of the Holocaust, representing different approaches to the genre, experimenting with the book as a material and visual object, requiring non-linear reception and problematizing the word-image relation. The article also reflects on ethical issues of the Holocaust literature, which can be identified in the choice between realistic representation, metaphorical codensation and silence.

Keywords

Iwona Chmielewska, picture-books, representations of the Holocaust, post-Holocaust literature, children’s literature

Dekada *picture-booków*

Drugie dziesięciolecie XXI wieku to czas przyspieszonego wyłaniania się i rosnącej popularności kilku znaczących nurtów w literaturze i na obszarze okołoliterackim. Z uwagi na zmianę w postrzeganiu przekładu jako pełnoprawnej twórczości, coraz powszechniejszą praktykę podawania nazwiska tłumacza na okładce, a także bezprecedensową liczbę ponowionych przekładów, nazwałem te lata „długim sezonem tłumaczy” – to czas dla przekładu literackiego z wielu względów przełomowy¹. Są to także lata, kiedy umacnia swoją pozycję literatura non-fiction, a zwłaszcza biografie, otwierające się coraz częściej i chyba pierwszy raz tak szeroko na życiorysy żyjących lub niedawno zmarłych osób. Nowy gatunek, jakim jest powieść graficzna, nobilitowana na świecie przyznaniem Nagrody Pulitzera *Mausowi* Arta Spiegelmana (1992, 2001²), powiększa i w Polsce swój stan posiadania, zapewniając sobie miejsce w historii literatury, tytułami zarówno autorskimi (*Persepolis* Mariane Satrapi, 2003, 2015), jak i adaptacjami wielkiej literatury światowej (jak choćby *Jądro ciemności* na podstawie powieści Josepha Conrada z ilustracjami Catherine Anyango i w adaptacji Davida Zane’a Mairowitza, 2010, 2017). Lata te to wreszcie silne wejście na rynek książek obrazkowych, zwanych też *picture-bookami*. Gatunek ten istniał oczywiście dużo wcześniej, ale w mijającej dekadzie pojawili się, zostali dostrzeżeni i docenieni polscy twórcy odnoszący międzynarodowe sukcesy, jak Iwona Chmielewska, Aleksandra i Daniel Mizielińscy, czy Joanna Concejo. Pojawieniu się polskich *picture-booków* towarzyszyły też zapóźnione polskie edycje ważnych dla rozwoju tego gatunku zagranicznych tytułów.

¹ *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, Sz. Kloska, Wołowiec 2020, s. 175–188.

² Podwójne daty oznaczają rok wydania oryginału i jego polskiego przekładu.

I tak na przykład w 2014 roku wydano książkę *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* (*Where the Wild Things Are*, 1962) Maurice’a Sendaka, którą Małgorzata Cackowska nie wahała się nazwać „przewrotem kopernikańskim” w dziejach *picture-booków*³. Różni wydawcy udostępniili polskie wersje książek Shauna Tana, przede wszystkim *Przybysza* (*Arrival*, 2006), klasyczną już rzecz o „uchodźstwie i obcości”, który to temat przedstawiony został „jednocześnie kompleksowo i poetycko, przystępnie i symbolicznie”⁴.

W omawianym tu okresie *picture-booki*, przez lata traktowane jako zjawisko marginalne i niesformalizowane, przypisane literaturze dziecięcej, zdobywają uznanie krytyki i zainteresowanie badaczy akademickich. Głównym problemem rozważań jest samo, różnie zresztą zapisywane, pojęcie *picture-booków* – mnożą się definicje tego gatunku i próby jego krytycznego ujarzżenia. Problem w tym, że mamy do czynienia z wielorakim, niejednorodnym zjawiskiem, kształtującym się na naszych oczach i badającym własne gatunkowe granice. Próby zdefiniowania *picture-booka* są więc najczęściej dość arbitralnymi próbami narzucenia własnych estetycznych czy krytycznych oczekiwań na nieuchwytny fenomen, podporządkowania go apriorycznym kategoriom raczej niż opisującymi jego odrębność w oparciu o stan rzeczy i empiryczne badania. Każda taka próba prowadzi do jednego – wyrzucenia poza obręb postulowanej definicji wielu zjawisk granicznych, o mglistym czy niejednoznacznym statusie. *Picture-booki* tymczasem przybierają najrozmaitsze formy, nie dają się ująć w jednej, choćby najszerzej formule. U samej Iwony Chmielewskiej mamy do czynienia z mnogością propozycji i nieustannym przeformułowywaniem idei książki obrazkowej. Jej książki mogą składać się z grafiki i tekstu jej autorstwa (*Kłopot*, 2010, 2012; *Dwoje ludzi*, 2008, 2014 – obie książki ukazały się najpierw w Korei), albo z grafiki Chmielewskiej i cudzych tekstów powstałych na potrzeby danej książki (*Obie* z tekstem Justyny Bargielskiej, 2016), albo też z grafiki Chmielewskiej i cudzych tekstów powstałych dużo wcześniej i niezależnie od książki (*Na wysokiej górze* do wiersza Krystyny Miłobędzkiej, 2013, czy *Czarownica* do wiersza Kazimierzy Iłłakowiczówny, 2015). Mogą to być książki, w których dominuje grafika (*Obie*), albo takie, w których przewagę ma tekst (*Mama zawsze wraca* z tekstem Agaty Tuszyńskiej, 2020); książki, których grafiki układają się w spójne, ciągłe sekwencje, prowadząc osobną, wizualną narrację (*Oczy*), i książki z relatywnie samodzielnymi, dyskretnymi (w sensie matematycznym) grafikami (*Mama zawsze wraca*); wreszcie znajdziemy tu książki przeznaczone dla dzieci (*Kołysanka na cztery*, 2018), jak i kierowane do dorosłych (*abc.de*, 2015). Wszystkie te książki nazywamy książkami obrazkowymi, *picture-bookami*.

Moim celem nie jest prezentacja problemów terminologicznych i definicji *picture-booka*, można ją znaleźć w pracach Beaty Śniecikowskiej⁵ czy Małgorzaty Cackowskiej⁶. Najwygodniej byłoby uznać, że *picture-bookiem* jest

³ Książka obrazkowa. *Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 15.

⁴ J. Bargielska, *Poza słowami*, „Tygodnik Powszechny”, 19.08.2012, nr 34, s. 29.

⁵ B. Śniecikowska, *Książka obrazkowa: próba porządkowania doświadczeń (czyli o genologii, słowografii i intymistyce logowizualnej)*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 47–67.

⁶ Książka obrazkowa. *Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017.

to, co za *picture-book* uznają jego twórcy. Gdybym miał pokusić się o własną roboczą definicję, z konieczności szeroką, stwierdziłbym, że *picture-booki* to nie teksty (werbalne czy wizualne), które mogą mieć różne konkretyzacje, ale książki jako przedmioty, którym nadano ściśle określoną postać materialną. Są to prace graficzne albo graficzno-słowne z dominacją grafiki, stosunkowo wobec tekstu werbalnego niezależnej i wykraczającej poza zwyczajową funkcję ilustracyjną. Jako książki mieściłyby się one w opisywanej przez Zenona Fajfera kategorii liberatury, czyli „literatury w formie książki (łac. *liber*)”⁷. Zaproponowana przeze mnie definicja, choć oparta na empirii, respektuje też etymologiczny sens pojęcia „książki obrazkowej”, czyli *picture-booka*: w obu przypadkach mowa jest właśnie o książce (*book*), a cechą wyróżniającą, choć niewystarczającą, jest obecność obrazu (*picture*), albo jego współwystępowanie ze słowem. Dopiero połączenie tych dwóch parametrów: książki i obrazu, tworzy *picture-book*. Podkreślam: książka i obraz, nie: słowo i obraz. Odrzucam więc – jako arbitralne – przekonanie, co do którego „panuje zgoda wśród badaczy”, że „książka obrazkowa złożona jest z dwóch sposobów przedstawiania, dwu reprezentacji – obrazów i słów – stanowiących jeden tekst kulturowy”⁸. Przeczą temu tak ważne książki obrazkowe jak nieposiłkujący się w ogóle słowem, wspomniany tu już *Przybysz* Shauna Tana.

Gdyby nie ostatnie dziesięć lat, *picture-bookami* zajmowałiby się badacze literatury dziecięcej, najprawdopodobniej nie czując potrzeby wprowadzenia tego angielskiego terminu do polskiego słownika pojęć literackich. Jednak w rozważanym tu okresie *picture-booki* wyraźnie zmieniły swoich adresatów – są to już nie tylko dzieci, ale dzieci i dorośli, a także, coraz częściej, tylko dorośli. Do *picture-booków* zaliczyłbym więc książkę, której nikt z badaczy do tej pory nie uwzględnił, być może z tego właśnie powodu, że nie ma ona nic wspólnego z literaturą dziecięcą, a jednocześnie spełnia wszystkie wymagania definicyjne gatunku: *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Obok funkcji edukacyjnej i wychowawczej, znaczenia zaczęła nabierać funkcja artystyczna i autoteliczna – książki obrazkowe stawały się często książkami o istocie książki, jej granicach i możliwościach. Z drugiej strony, w tym procesie nobilitacji gatunku znaczącą rolę odegrało poszerzenie tematyczne: w *picture-bookach* pojawiły się tematy do tej pory nieobecne w książkach dla dzieci i silnie tabuizowane. Przykładem książka Chmielewskiej o pierwszej miesiączce, *Królestwo dziewczynki*. Ale tę tematyczną transgresywność charakteryzuje także coś innego: kwestie uznawane za zbyt poważne, złożone, traumatyczne, by nadawać im postać przypisanych do kultury niskiej gatunków, takich jak komiks, powieść graficzna czy *picture-book*, znajdują w tych gatunkach swoją reprezentację, która nie odbiega wyrafinowaniem od tej, jaką znajdziemy w kanonicznej, uświęconej tradycją literaturze. Takim tematem jest *Zagłada*. Przełomem w reprezentacji tego wydarzenia był właśnie *Maus* Spiegelmana, komiks, czy powieść graficzna,

⁷ Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, pod red. K. Bazarńnik, Kraków 2010, s. 7.

⁸ *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 11.

gatunek pozornie trywialny, który z definicji nie powinien sobie poradzić z tematem tak poważnym jak Holocaust, miałby go strywalizować, a tym samym obrazić pamięć tych, którzy padli ofiarą Zagłady. Spiegelman sobie poradził (tak jak poradził sobie z innym trudnym tematem, a mianowicie atakiem na World Trade Centre, w książce obrazkowej *In the Shadow of No Towers*, 2004). Podobne próby przekraczania gatunkowych ograniczeń w reprezentacji Zagłady można znaleźć w innych mediach: za przełom w kinematografii należałoby uznać *Życie jest piękne* Roberto Benigniego (1997), Oscarową komedię, która rozgrywa się w obozie zagłady – rzecz do niedawna niewyobrażalna. W sztukach plastycznych zaś trzeba wspomnieć o pracy Zbigniewa Libery „Obóz koncentracyjny Lego” (1996), który wywołał opór kuratora polskiej wystawy na weneckim Biennale i spowodował wycofanie pracy z ekspozycji. Praca została tymczasem zakupiona przez Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, znalazła się na wystawie *Mirroring Evil* i uchodzi dziś za jedną z najważniejszych, najbardziej radykalnych prac dotyczących Zagłady w sztuce współczesnej⁹. Zagłada pojawiła się także, choć nieco później, bo właśnie w drugim dziesięcioleciu naszego wieku, w *picture-bookach* polskich artystek. Myślę tu przede wszystkim o *Dymie* (Fume, 2008, 2011) z tekstem Antona Fortesa i ilustracjami Joanny Concejo, najbardziej otwarcie prezentującymi machinę Ostatecznego Rozwiązania, obozy śmierci i komory gazowe. Concejo, znana ze współpracy z Olgą Tokarczuk i Markiem Bieńczykiem, poszła tu bodaj najdalej w graficznej reprezentacji masowej śmierci w książce przeznaczonej dla dzieci. Iwona Chmielewska również podjęła ten temat w kilku swoich książkach: *Pamiętniku Blumki* (2011), *Dopóki niebo nie płacze* (2016), *Mama zawsze wraca* (2020), a także, do pewnego stopnia, w *Jak ciężko być królem* (2018), graficznej interpretacji *Króla Maciusia Pierwszego* Janusza Korczaka. W dalszej części artykułu zajmę się jej dwiema pierwszymi z wymienionych książek.

Dopóki niebo nie płacze

W 2010 roku w Lublinie odkryto w skrytce pewnej kamienicy przy Rynku ponad dwa tysiące siedemset szklanych negatywów pochodzących z końca lat trzydziestych ubiegłego wieku, prawdopodobnie wykonanych przez Abrama Zylberberga, mieszkającego w tej kamienicy żydowskiego fotografa. Można domniemywać, że fotograf ukrył te negatywy w skrytce albo zaraz po wybuchu wojny, albo też po utworzeniu getta w Lublinie – kamienica pozostawała poza granicą dzielnicy żydowskiej, negatywy zdawały się mieć tu bezpieczne schronienie¹⁰. Negatywy lubelskie stały się w 2016 roku podstawą książki Iwony Chmielewskiej *Dopóki niebo nie płacze*.

W książce tej autorka wychodzi poza dotychczasową praktykę twórców *picture-booków* wiązania obrazów ze słowem. Ta dwudzielność zostaje tu przekroczona na rzecz potrójności: mamy bowiem, po pierwsze, reprodukcje czarno-białych, nierzadko uszkodzonych archiwalnych fotografii

⁹ *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, ed. N.L. Kleeblatt, New York 2002, s. 129-131.

¹⁰ M. Szlachetka, *Fresk narysowany czarno-białymi kadrami*, „Akcent” 2016, nr 3, s. 116.

z okresu przedwojennego, po drugie, wiersze Józefa Czechowicza, należące do mniej znanego rozdziału jego twórczości, jakim jest twórczość dla dzieci, a wreszcie, po trzecie, barwne grafiki Iwony Chmielewskiej. W tak powstałym trójkącie: fotografia – wiersz – grafika, elementy skrajne są ze sobą wyraźnie spowinowacone. Kolorowe grafiki Chmielewskiej są bowiem prze-pisaniem, czy też przetworzeniem czarno-białych zdjęć Zylberberga. Chmielewska przenosi z fotografii do swoich grafik sportretowane postaci lubelskich Żydów, osadzając ich w kontekście emocjonalnie odmienionym: słonecznym, radosnym, przepelnionym nadzieją i beztrioską, kreując świat spełnionego marzenia, albo, jak chcą niektórzy, onirycznej wizji czy snu¹¹. Swoją koncepcję Chmielewska wyjaśnia na czwartej stronie okładki:

Mieszkańcy żydowskiej dzielnicy, przez tyle lat ukryci, darowali nam współczesnym swoje spojrzenia z czasów, gdy nie przeczuwali jeszcze losu, który ich czekał. Te spojrzenia czegoś się domagały, nie dawały mi spokoju. Jeszcze bezpieczni, otoczeni bliskimi, pełni szlachetnego skupienia ludzie prosili, by ich ożywić i dodać im barw. Domagali się szczególnej czułości i opowieści, która niosłaby pamięć dalej. Ale nie chcieli słów pełnych grozy, woleli opowieść o życiu.

To, co się dzieje w tej książce między czarno-białą fotografią a barwną grafiką, można uznać za odmianę relacji między dokumentem a fantazją, historią a sztuką, trybem oznajmującym a trybem warunkowym (*co by było, gdyby...*) czy życzeniowym. Grafika Chmielewskiej żywi się fotografiami, jeśli chodzi o związek chronologiczny, przyczynowo-skutkowy i emocjonalny: powstaje po nich i dzięki nim. Ale też – w sensie metaforycznym – żywi, czy też ożywia, poprzedzając ją fotografie, dopisuje do nich „opowieść o życiu”. Chmielewska nigdy nie przekopiuje postaci w takich układach, w jakich znajdują się one na zdjęciach (są to zazwyczaj portrety grupowe). W przetworzeniach Chmielewskiej, przeniesione w inną przestrzeń, w otoczeniu innych rekwizytów, postaci te wchodzi w nowe relacje ze sobą. Na zdjęciach portretowani zawsze patrzą w obiektyw, a więc i w nas, w patrzących. Grupy, które tworzą, to standardowe ustawienia fotografa: zawsze frontalnie, zawsze *en face*, zawsze centralnie w kadrze. Postaci wiedzą, że są fotografowane: to sceny jakby wyjęte z nurtu ich życia i zatrzymane w czasie. Chmielewska tymczasem ustawia te postaci w wyraźnie zarysowanych sytuacjach życiowych, w mikrosceńkach czy w mikronarracjach, jakby próbowała wyprowadzić je z pracowni fotografa i związanej z nią wielkiej historii, umieścić je w dziejącej się, zmiennej rzeczywistości. Fotografie są unieruchomione; nieruchomość tych niedoskonałych zdjęć współgra – emocjonalnie – z naszą wiedzą o tym, co wkrótce miało stać się ze społecznością lubelskich Żydów, także tych, których zdjęcia tu oglądamy. Przejście od zdjęć Zylberberga do grafik Chmielewskiej to nie tylko przejście od świata czarno-białego do barwnego, ale też od świata statycznego, zamrożonego, zatrzymanego w czasie, do rzeczywistości

¹¹ Por. tamże, s. 117.

naznaczonej żywością ruchu i zmiany, a tym samym – co wynika z natury obrazu – fragmentaryczności: sceny, które przedstawia Chmielewska, mają przeszłość i przyszłość, są chwilami ze strumienia życia. Tej przeszłości i przyszłości, oczywiście, nie widzimy, bo obraz jest z natury zamrożoną chwilą, ale pozy postaci i sytuacje, w jakich się znajdują, pozwalają nam domyślać się, co się zdarzyło przed i co się zdarzy za chwilę. Przykładowo, na pierwszym zdjęciu Zylberberga widać mężczyznę, kobietę i czwórkę dzieci, siedzą nieruchomo wpatrując się w obiektyw. U Chmielewskiej para pokazana jest w sytuacji intymnej – mężczyzna coś szeptem do ucha kobiecie, być może chce ją pocałować, dotykając także jej dłoni. To sytuacja dynamiczna, rozwojowa, tu coś się rozgrywa. Dwaj chłopcy, którzy na zdjęciu stoją za ojcem, z jego lewej i prawej strony, u Chmielewskiej stoją po przeciwnych stronach okna, odsłaniając zasłony, ukazując widok na zamek lubelski. Statyczna grupa typowa dla zdjęć Zylberberga, pojawia się u Chmielewskiej w dynamicznych scenach, wpisana w jakąś (prywatną) narrację, w opowiedzianą niewerbalnie historię.

Jeszcze dobitniejsze zdynamizowanie i znarratywizowanie sceny widzimy w grafice towarzyszącej drugiemu zdjęciu w książce: na portrecie Zylberberga widać rodzeństwo, to siostra z młodszym bratem siedzącym na drewnianym koniku. U Chmielewskiej konik ten przeobraża się w pełnowymiarowego konia, na którym jadą siostra z bratem. To, że to scena w ruchu, że koń z dziećmi gdzieś galopuje, podkreślone jest nie tylko układem nóg zwierzęcia, ale też falującym na wietrze szalikiem chłopca. Dynamiki grafice dodaje lekkie pochylenie obu dziecięcych postaci, powtórzone pochyleniem, a więc i rozkołysaniem kołyski po lewej stronie rozkładówki. To konsekwentny chwyt Chmielewskiej, przytoczmy więc jeszcze dwa przykłady. O ile na fotograficznym portrecie widać młodą dziewczynę o długich, rozpuszczonych włosach, o tyle w grafice dziewczynę tę widzimy w działaniu: podczas czesania włosów. Dziewczynka z portretu Zylberberga stojąca nieruchomo przy stoliku w atelier, trochę może przestraszona, w ujęciu Chmielewskiej zamienia się w żonglerkę: widzimy ją, jak żongluje pomarańczami. Zatrzymane w czasie sceny z fotografii Zylberberga Chmielewska ożywia, wpisując je w „opowieść o życiu”, nadając im ruch i narracyjny charakter.

To, co dzieje się w *picture-booku* Chmielewskiej, podważa kilka założeń tego wizualnego gatunku. Grafika artystki, choć jest, zgodnie z rozróżnieniem wprowadzonym w *Laokoonie* przez Lessinga, dziełem istniejącym nie w czasie, a w przestrzeni, ten czas paradoksalnie zdaje się chwytać, a może: ocalać. Czas, przypomnijmy, tragicznie przerwany dla sportretowanej przez Zylberberga społeczności. Obrazy Chmielewskiej to obrazy dynamiki, jaka przypisana jest życiu. Tę dynamiczność nieruchomych przecież grafik Chmielewska oddaje nie tylko scenkami, sugerującymi narracyjną ciągłość, uczestnictwo w jakiejś małej, prywatnej historii. Dynamizuje te obrazy także ich kompozycja – w odróżnieniu od statycznych zdjęć, ześrodkowanych, symetrycznych, prace Chmielewskiej nie mają centrum. To, co najważniejsze, dzieje się w nich najczęściej na obrzeżach. Nieobecność centrum, na którym niemal automatycznie chcielibyśmy zawiesić oko, mówi

o pustce, wyzwalając w widzu poczucie melancholijnej straty, charakterystycznej zresztą dla niemal całej twórczości graficznej Iwony Chmielewskiej. Co więcej, oprócz zagospodarowywania obrzeży i pozostawiania pustego centrum, Chmielewska gra tu, i to bardzo konsekwentnie, chwytem symultaniczności. W większości jej grafik nie ma pierwszoplanowej akcji, rozgrywają się równolegle dwa, trzy, cztery zdarzenia. Takie podwojenie czy zwielokrotnienie akcji dynamizuje obraz choćby z tego powodu, że nasze oko wędruje szybciej między równoważnymi ogniskami uwagi. W pierwszej, omówionej wyżej grafice, para przedstawiona w emocjonalnym zbliżeniu, widoczna na lewym marginesie rozkładówki, wychodzi nieco poza kadr; wyżej widzimy dwóch chłopców, odsłaniających widok na zamek; niżej zaś, na prawej stronie rozkładówki chłopca i dziewczynkę z białym barankiem. Nic tu nie jest wyróżnione, obraz jest bez pierwszego planu: jego trzy elementy, trzy scenki, są od siebie niezależne, mają podobną dramaturgię.

Zaskakującym kontrapunktem zarówno wobec fotografii, jak i wobec grafik, są w tej książce wiersze Czechowicza. Te wiersze Chmielewska, jak pisze na okładce książki, „znalazła”. Są dopełnieniem fotografii i grafik, powstałym od nich niezależnie. To „proste i pełne ciepła” utwory – krótkie, rymowane, niestroniące od zdrobnień i spieszczzeń, niewstydzące się swojej naiwności, wywodzące się ze snów, marzeń, fantazji. Ich związek ze zdjęciami jest czysto zewnętrzny – Chmielewska cytuje je tutaj, bo Czechowicz był sąsiadem portretowanych Żydów i podobnie jak oni, nie przeżył wojny. Pisał słoneczne wiersze, nie przeczuwając zagłady, tak jak żydowscy mieszkańcy Lublina, fotografujący się u Zylberberga, nie przeczuwali, że niedługo znikną. Zdjęcia i słowa, negatywy Zylberberga i wiersze Czechowicza, łączy więc sąsiedztwo i wspólnota losu. O ile jednak wiersze są całkowicie niezależne od fotografii, o tyle mają wpływ na grafiki – są drugim obok fotografii źródłem inspiracji dla grafik Chmielewskiej. Wyznaczają kierunek przekształceń, jakim poddaje fotografie artystka. W grafice następującej po „Zimowych urokach”, w których Czechowicz pisze o lubelskim zamku, pojawia się zamek. Z wiersza „Bawię braciszka” Chmielewska bierze kołyskę i wstawia ją do swojej grafiki, choć na zdjęciu Zylberberga kołyski nie ma. Wiersz „Marzenie”, w którym chłopczyk wyznaje, że chce „być rycerzem niebios, lotnikiem”, inspiruje Chmielewską do tego, by na grafice zamienić chłopczyka z fotografii w lotnika w pilotce i mundurze. Znaczące, że wiersze drukowane są na stronach sąsiadujących bezpośrednio z fotografiami. Odmienność tych dwóch modalności rzuca się w oczy. W grafikach dokonuje się ich synteza: fuzja obrazu i słowa, fotografii i wiersza, albo, wchodząc w wymiar historii: świata lubelskich Żydów i świata ich polskiego sąsiada, na które to światy nałożona zostaje, tworząc harmonijny i synergiczny palimpsest, rzeczywistość nam współczesna, z całą naszą wiedzą o tym, co zdarzyło się później.

Dopóki niebo nie płacze jest książką autorską Chmielewskiej, choć obok niej na okładce i stronie tytułowej figurują jako współautorzy, zapisani inną, niepogrubioną czcionką, Czechowicz i Zylberberg. Można spojrzeć na to fotograficzno-poetycko-graficzne dzieło jako na próbę syntezy zjawisk

rozproszonych i osobnych: fotografii nic przecież nie łączy z wierszami, tak jak niewiele łączy tych kilkanaście wybranych zdjęć lubelskich Żydów, poza wspólnym losem, o którym sportretowani jeszcze nie wiedzą. Ten syntetyzujący zamysł domaga się od czytelnika poruszania się po książce jak po poemacie: po domknięciu trzystopniowego cyklu, czyli po obejrzeniu zdjęcia, przeczytaniu wiersza i obejrzeniu grafiki, czytelnik wraca do fotografii i do wiersza, by znaleźć elementy wspólne. Te powiązania nie zawsze są oczywiste – Chmielewska, artystka jukstapozycji, aktywizuje czytelnika, jej zestawienia zdjęć, wierszy i grafik zapraszają do samodzielnego szukania paraleli i analogii, współbrzmień i powtórzeń¹².

W tej książce o Zagładzie nie ma Zagłady. Albo inaczej: nie mówi się o niej wprost, nie pokazuje się jej. Jeśli jest, jest w kontekście, w naszej wiedzy pochodzącej spoza książki. Grafika Chmielewskiej idzie jakby wbrew historii, pod prąd dziejom, wydaje się zatrzymywać czas lat trzydziestych, kiedy zrobiono te fotografie, i kierować go ku alternatywnej, lepszej historii. Rzeczywistość, którą kreuje, nie miała miejsca – jest światem, który nie przyszedł. Czy zastępuje historyczną rzeczywistość fantazją? I tak, i nie. To jest fantazja, ale niezaprzecząca Zagładzie: obrazy sielskiego życia odzywają się dramatyczną nutą, wiemy bowiem, co stało się z żydowską społecznością Lublina. W alternatywny raj Chmielewskiej wpisane jest rzeczywiste piekło Zagłady jako najgłębsza warstwa jej palimpsestowej pracy. Artystka wyraziła tę prawdę najmocniej na okładce książki, tworząc z tytułu swoisty wiersz konkretny. *Dopóki niebo nie płacze*. Partykuła przecząca, jako jedyna, wydrukowana została ciemną czcionką i wpisana częściowo w pierwszą sylabę „nieba”, które to słowo, jak reszta tytułu, jest bezbarwne, wytłoczone w tekturowej okładce. Ta wyróżniająca się, powtórzona pierwsza sylaba „nieba” zamienia się więc w dobitny, głośny protest: NIE. Tak zapisany tytuł, mówiąc, że niebo jeszcze nie płacze, przypomina też, że wkrótce płakać zacznie.

Pamiętnik Blumki

W *Pamiętniku Blumki*, innym *picture-booku* dotyczącym historii Zagłady, a konkretnie historii sierocińca Janusza Korczaka, Chmielewska jest autorką zarówno grafiki, jak i tekstu. Jak w przypadku innych jej prac, tak i ten *picture-book* jest skomponowaną integralnie, ciągłą całością, a nie sekwencją pojedynczych grafik. Jednak linearność lektury – czy oglądania – jest tu zakwestionowana, a przynajmniej osłabiona: tekst, oczywiście, wymaga linearnego podejścia, jednak każda rozkładówka zaprasza do wędrowania po książce, do powrotów do poprzednich rozkładówek, do szukania powtórzeń, analogii, wariacji, kontynuacji – do odkrywania wizualnych ech. Ciągłość wizualną w tym *picture-booku* zapewnia nie fabuła, ale wizualne powinowactwo grafik. Każda rozkładówka ma bowiem jeden stały element: to narysowane na górze, wychodzące poza górną linię kadru,

¹² J. Jarniewicz, *Iwona Chmielewska pokazuje słowa*, [w:] tegoż, *Podstuchy i podglądy*, Mikołów 2015, s. 86.

dwie strony otwartego tytułowego pamiętnika. Przy czym miejsce zszycia stron pamiętnika odpowiada miejscu zszycia książki – ważny zabieg, dzięki któremu książka przestaje być transparentnym medium, poddanym daleko idącemu skonwencjonalizowaniu. Zaczyna być znacząca: przewracając stronice książki (Chmielewskiej), przewracamy stronice pamiętnika (Blumki): narysowany pamiętnik materializuje się. Na każdej stronie pamiętnika znajdziemy papier zeszytowy w linie, z którego Chmielewska tworzy rozmaite uschematyzowane przedmioty: okna, pościel, mapę, termometr, kojec, spodnie, ławkę, prysznic, płot, huśtawkę, kaloryfer czy menorę. Wszystkie te przedmioty łączy rodzinne podobieństwo: ich powierzchnia utworzona jest z kartki w linie wydartej z zeszytu. Najbardziej wymowny w tej serii jest przedmiot na okładce książki: można uznać go za latający dywan, na którym siedzi Blumka. Kartka papieru liniowanego staje się tu polem nieograniczonych możliwości dla wyobraźni; poddana transformacjom, może stać się wszystkim i snuć rozmaite historie, choć paradoksalnie jest kartką niezapisaną. Kartki z zeszytu są wolne od słów, być może dzięki temu Chmielewska może dowolnie je kształtować, zamieniać w dowolne przedmioty, nadawać im nową tożsamość. Nawiązując do renesansowej tradycji *paragone*, rywalizacji siostrzanych sztuk, proponuję odczytać ten zabieg jako głos Chmielewskiej stawiającej obraz ponad słowo.

Książkę rozpoczyna autorka zdjęciem, nie autentycznym tym razem, ale jego graficzną reprezentacją. Na pierwszej stronie grupa dwanaściorga wychowanków domu sierot na Krochmalnej, z Januszem Korczakiem wśród nich, ustawia się do zdjęcia, przy aparacie stoi, przykryty peleryną, fotograf. Zdjęcie to pojawi się dwie strony dalej i stanie się punktem wyjścia do zapisków Blumki, charakteryzującej każde z obecnych na fotografii dzieci. To zdjęcie, refleks świata na światłoczułym papierze, przypomina o faktograficznym, dokumentalnym podłożu książki Chmielewskiej, niemal w takim samym stopniu jak odtworzona realistycznie twarz Korczaka i Pani Stefy, czyli Stefanii Wilczyńskiej. Zaczynamy od sfotografowanej – albo, jak podpowiada polszczyzna, uwiecznionej na zdjęciu – rzeczywistości, by na kolejnych stronach oddać pole wyobraźni, przekształcającej zamknięty obszar zeszytu w praktycznie nieograniczone terytorium, w świat równoległy. Nie jest to świat, którego elementy wywodzą się ze snu czy marzenia – jak w *Dopóki niebo nie płacze*. To świat codziennych czynności, złożony z takich scen jak picie syropu, suszenie skarpet na kaloryferze, czyszczenie butów; jego wyjątkowość zawiera się w prostocie materiału, z którego został stworzony – z kartek szkolnego papieru.

Na rozkładówkach, podobnie jak w innych swoich książkach, Chmielewska tworzy pozbawione centrum, symultaniczne kompozycje. To, co się w nich dzieje, dzieje się na obrzeżach. W *Pamiętniku Blumki* Chmielewska robi jednak krok dalej, na wielu rozkładówkach pojawiają się elementy, które wychodzą poza granice strony, albo wchodzą na rozkładówkę spoza tej granicy. Na stronie widać ich fragmenty, ale całość, do której należą, jest poza kadrem. Najczęściej są to ręce, niesięgające nawet łokcia, jakby przychodzące spoza obrazu – wzbudzając silne doznanie świata nieprzedstawionego, który nie zmieścił się w kadrze. Oglądając grafiki, czytelnik nie

może zapomnieć, że jest coś, co należy do jego świata, a czego nie widzi, bo widzenie z natury jest ograniczone przestrzennie. To ograniczenie ma swój odpowiednik w historiach, które opowiada Blumka: ona też widzi tylko fragment swojego świata i tylko o fragmencie opowiada. Przede wszystkim nie widzi tego, co doprowadzi jej pamiętnik – i jej życie – do końca.

Ostatni zapis w pamiętniku, „O reszcie opowiem jutro”, zapowiada kontynuację pisania, a tym samym kontynuację życia Blumki – ale niczego nie spełnia: jutra już nie ma. Opowieść jest nagle przzerwana; co się z Blumką stało, jest poza opowieścią. O tym, że „potem przyszła wojna, która zabrała też pamiętnik Blumki”, mówi już nie Blumka, a autorka. Nic więcej o tej wojnie się nie dowiemy, los Blumki, sierot z Krochmalnej i Korczaka zamyka Chmielewska w łatwej do przeoczenia partykule „też”. Wobec takiego przemilczanego końca znaczące stają się ostatnie, pozornie niewinne grafiki w książce: najpierw zeszyt ze słówkami do nauki niemieckiego, a potem wagon kolejowy. Te wizualne sygnały nie są, co oczywiste, czytelne dla dziecka, które nie skojarzy wagonu z transportami do obozów śmierci, kierowane są więc do czytającego z dzieckiem dorosłego – tym samym kwestię tego, co o Zagładzie i jakim językiem można dziecku opowiedzieć, pozostawiając jego opiekunom. Chmielewska oddaje im – w tym krytycznym momencie historii – inicjatywę, jakby mówiła: teraz wasza kolej. Od was zależy, czego dziecko się dowie i o czym będzie pamiętać. O ile w *Dymie* Joanna Concejo, zaufawszy swojej wrażliwości, otworzyła drzwi do komór gazowych i pozwoliła dzieciom zajrzeć do nich, o tyle Chmielewska wagonu nie decyduje się otworzyć. Jej prace zataczają wokół Zagłady kręgi, zbliżają się do tych wydarzeń, ale, wybrawszy „opowieść o życiu”, nigdy ich nie przedstawiają. Jakby w przekonaniu, które wyraził najdobitniej badacz literatury Holocaustu, Berel Lang: „Milczenie może również «przemówić», ponieważ zarówno to, co ono mówi, jak i to, czego nie mówi, zamienia się w środek uczczenia lub upamiętnienia zmarłych”¹³.

BIBLIOGRAFIA

- Bargielska J., *Poza słowami*, „Tygodnik Powszechny”, 19.08.2012, nr 34, s. 28–29.
 Chmielewska I., *Pamiętnik Blumki*, Poznań 2011.
 Chmielewska I., Czechowicz J., Zylberberg A., *Dopóki niebo nie płacze*, Lublin 2016.
 Fajfer Z., *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
 Jarniewicz J., *Iwona Chmielewska pokazuje słowa*, [w:] J. Jarniewicz, *Podstuchy i podglądy*, Mikołów 2015, s. 82–89.
Książka obrazkowa. Wprowadzenie, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017.

¹³ B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, wybór i opracowanie J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków-Warszawa 2014, s. 83.

- Lang B., *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, wybór i opracowanie J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków-Warszawa 2014, s. 37-84.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
- Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, ed. N.L. Kleeblatt, New York 2002.
- Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, Sz. Kloska, Wołowiec 2020.
- Sikorska M., Smyczyńska K., *Przestrzenie refleksji humanistycznej w literaturze wizualnej*, Toruń 2019.
- Szlachetka M., *Fresk narysowany czarno-białymi kadrami*, „Akcent” 2016, nr 3, s. 114-118.
- Śniecikowska B., *Książka obrazkowa: próba porządkowania doświadczeń (czyli o genealogii, słowografii i intymistyce logowizualnej)*, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 47-67.

Jerzy Jarniewicz – wykładowca w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego. Głównymi obszarami jego badań są współczesna poezja brytyjska i irlandzka, przekład literacki, problematyka ekfrazy oraz historia kontrkultury lat sześćdziesiątych. Opublikował trzynaście książek naukowych i eseistycznych, ostatnio *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze* (2018). Wydał także dwanaście tomów poetyckich oraz wiele przekładów literatury anglojęzycznej.
E-mail: jerzy.jarniewicz@uni.lodz.pl