

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Jak narysować pamięć? Zagłada w polskich ilustrowanych książkach dla dzieci

Temat Zagłady w polskiej literaturze dla dzieci podejmowany był dość rzadko, w tekstach adresowanych do najmłodszych czytelników pojawił się właściwie dopiero na początku XXI wieku pod wpływem przemian metodologiczno-kulturowych obejmujących m.in. studia nad pamięcią i zmianę postrzegania prozy historycznej oraz w wyniku kształtowania nowej wizji relacji polsko-żydowskich determinującej przemodelowanie świadomości młodego pokolenia (Wójcik-Dudek 2016: 30–31). Na polskim rynku wydawniczym zaistniały wówczas książki mocno zakorzenione w historii, często oparte na wydarzeniach prawdziwych, utrzymane w poetyce realizmu dopełnianego czasami perspektywą oniryczną lub baśniową<sup>1</sup>. W towarzyszących im ilustracjach przeważają realistyczne grafiki, stylizowane na dziecięce rysunki lub przypominające fotografie, uzupełniane przez odrealnione elementy, niekiedy nieco oniryczne czy przywodzące na myśl malarstwo Chagalla. Bardzo wyraźnie widać to na

1 Współczesną baśnią o Holokauście, powstałą w już połowie XX wieku, jest oczywiście *Akademia Pana Kleksa* Jana Brzechwy wnikliwie analizowana przez Małgorzatę Wójcik-Dudek. Stanowi ona jednak dzieło odrębne i odosobnione, a temat Zagłady został w nim starannie ukryty w baśniowej otoczce, nie zmienia więc zasadniczo przyjętych założeń, które pozwalają lokować rozpoczęcie rozważań o Zagładzie w literaturze dla dzieci na początku XXI wieku.

przykład w *Mirabelle* Cezarego Harasymowicza – prace Marty Kurczewskiej oddają grozę Zagłady, ale ukazują też barwną kulturę żydowską, jej powojenne dziedzictwo, mechanizmy pamięci i budowania tożsamości. Narracje o Holokauście kierowane do najmłodszych czytelników pozostają zwykle pełne niedopowiedzeń, oddają raczej aurę straszliwych wydarzeń, najokrutniejsze fakty pozostawiając w sferze domysłu. Ilustracje stanowią wówczas przestrzeń sugestii interpretacyjnych zarówno w wielokodowym przekazie picturebooków, jak i w tradycyjnym układzie opartym na naturalnej zależności między obrazem i tekstem (Wysłouch 1994: 38). Dopełniają werbalną opowieść, zachęcają do poszukiwania dodatkowych wiadomości i wyjaśnień, uruchamiają proces budowania świadomości, więc i postpamięci. Dzięki specyficznemu napięciu między ilustracją i tekstem książki dla dzieci stają się nie tylko narzędziem edukacji, ale i specyficznym miejscem upamiętnienia Zagłady.

### 1. Od konkretyzacji do picturebooka

W przypadku ilustrowanej czy obrazkowej książki dla dzieci dążenie do pełnej ekwiwalencji sensów wyrażonych obrazem i kodem werbalnym nie jest celem autora. Relacja pomiędzy słowem a obrazem pozostaje zróżnicowana. W książkach ilustrowanych obraz podąża za słowem, uzupełnia, interpretuje, niekiedy uszczegóławia literacką opowieść. W książkach obrazkowych (jak *Pamiętnik Blumki* Iwony Chmielewskiej czy *Ostatnie przedstawienie panny Esterki* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej) historia wyrażona słowami jest punktem wyjścia, swoistym fundamentem, na którym buduje się opowieść w obrazach. To w tej warstwie, w ilustracjach starannie rozplanowanych na kolejnych stronach, opowiadana historia z jednej strony ukonkretnia się, uzupełniana przez kolejne szczegóły, z drugiej – zyskuje sens metaforyczny poprzez wielowymiarowość odczytań. W picturebookach wyznaczniki literackości realizowane są przede wszystkim w warstwie obrazu – głębszy sens, nieliteralne rozumienie, przestrzeń interpretacyjna ujawniają się dopiero w ilustracjach nie tyle towarzyszących tekstowi, co opatrzonych związłymi werbalnymi wprowadzeniami. W chronologii lektury tekst wydaje się jednak prymarny – odczytanie opisu sytuacji, choć zazwyczaj dosłowne i pobawione podtekstów, staje się punktem wyjścia do ukierunkowanego odczytania i interpretowania obrazu, który dzięki słowom odsłania swoje ukryte sensy. Słowo i obraz w książce Chmielewskiej nie pozostają więc w relacji przekładu intersemiotycznego, ale oświetlają się wzajemnie, nierzadko wydobywając na jaw znaczenie metaforyczne.

Ilustracje podkreślają niektóre elementy literackiego przesłania, często eksponują wybrane cechy postaci lub jakieś aspekty przedstawionej sytuacji,

a prześledzenie powiązań między fragmentami tekstu i odpowiadającymi im obrazami pozwala zrekonstruować przesunięcia semantyczne, które między nimi zachodzą (Galvan 2019: 3). Książka obrazkowa to medium już samą formą realizujące formułę otwartości i dialogu, wzbogacania treści dzięki swoistej współpracy obrazu i tekstu, które – zespolone – umożliwiają pogłębienie znaczeń i tworzą nowy, „spójny, choć niejednokrotnie wielogłosowy twór” (Sikorska, Smyczyńska 2014: 151). Taka formuła pozwala na podejmowanie tematu Zagłady w sposób szczególnie delikatny i równocześnie głęboki, poruszający wiele aspektów. Wybitne książki obrazkowe – jak zwracają uwagę Magdalena Sikorska i Katarzyna Smyczyńska (Sikorska, Smyczyńska 2014: 151) – posługują się oszczędnymi środkami wyrazu, a dzięki kondensacji wielowarstwowych znaczeń skumulowanych na kilkudziesięciu stronicach otwierają duże możliwości interpretacyjne. Waga ilustracji jest wówczas tak duża, że w przekładzie na języki obce tekst niejednokrotnie ulega dużym modyfikacjom tak, aby nadal tworzył integralną całość z obrazem. W literaturze przedmiotu mówi się wręcz nie o tłumaczeniu (translation), lecz o transkreacji (transcreation) picturebooków (Ketola 2018: 127). *Pamiętnik Blumki* Chmielewskiej otwiera różne możliwości lektury – od dosłownej, w której czytelnik śledzi historię gromadki dzieci z Korczakowskiego sierocińca, po wysublimowaną grę metaforycznych znaczeń, wymagających znajomości kontekstu z zakresu historii, kultury i sztuki (Sikorska, Smyczyńska 2014: 152). Tekst jest mało deskryptywny, a ekwiwalentami tradycyjnego opisu stają się obrazy, które generują niezwykle zagęszczenie znaczeniowe (Sikorska, Smyczyńska 2014: 152).

Wербalne opisy najbardziej dramatycznych przeżyć i skrajnych emocji – lęku, samotności, głodu, ukrywania się – są dość powściągliwe, jak gdyby doświadczający ich bohaterowie nie potrafili o nich opowiedzieć. Obraz – inaczej niż opowieść – pozwala „syntetycznie uchwycić wszystkie oglądy, w jednej chwili, od razu w całości” (Wysłouch 1994: 23), przekraczając dawno już nieaktualną formułę *ut pictura poesis*. Na okładce książki *Wszystkie moje mamy* ku postaci głównego bohatera wyciągają się kobiece ręce: ktoś pomaga się chłopcu ubrać, ktoś inny go czesze, karmi, zdejmuje opaskę z gwiazdą Dawida i zakłada czapkę ozdobioną biało-czerwoną flagą. Naszkicowane kreską dłonie kolejnych opiekunek są jednak dużo mniej wyraziste niż barwna sylwetka chłopca, który w objęciach ściska słoik z zapiskami Ireny Sendlerowej – dokument swojej tożsamości, kultury i korzeni. Scena transformacji Szymona-Stasia ocalającego pamięć o swojej przeszłości zestawiona z obrazem opiekuńczych, ale i opresyjnych działań zdehumanizowanych rąk, sięgających ku chłopcu spoza kadru, jakby z innej rzeczywistości, eksponuje tylko niektóre konotacje poszczególnych elementów obrazu (Wysłouch 1994: 71–72). W większości książek dla dzieci,

także tych dotyczących Zagłady, ilustracje – jak pisała Seweryna Wysłouch – są konkretyzacją, zawierającą elementy wartościowania i interpretacji, oraz ekwiwalentem, czyli szczególnym przekładem znaków literackich na sztukę wizualną (Wysłouch 1994: 119). Obraz nie zawsze jednak pozostaje wtórny wobec przekazu werbalnego, który jest przedmiotem konkretyzacji lub przekładu. W picturebookach słowo i obraz stanowią dopełniające się komponenty, a z istniejących między nimi napięć rodzi się najgłębsze przesłanie utworu.

## 2. Zagłada (nie)opisana

Zagłada nie zostaje nazwana po imieniu ani ukazana na ilustracjach w bezpośredni, mimetyczny sposób. Jest raczej sygnalizowana między wierszami, wypływając z napięcia między słowem i obrazem. Tory kolejowe prowadzące w nieznanym kierunku, druty kolczaste obecne w scenie z dziecięcej sypialni, porzucone zabawki, świeżo wyprane, ale nikomu już niepotrzebne koszulki powiewające na sznurze – takie znaki pojawiają się na ilustracjach kolejnych książek. Można jednak założyć, że operowanie aluzją i wykorzystanie sugestii wiąże się nie tylko z poszanowaniem dziecięcej wrażliwości – czytelnik, który jest gotowy (jeśli w ogóle można być gotowym) na przyjęcie trudnej prawdy o polskiej historii, musi zapytać dorosłych, poszukać dodatkowych informacji, nałożyć książkową fabułę na wiedzę, którą być może posiadał już wcześniej. Peryfrastyczny i niedosłowny sposób ukazywania Zagłady w książkowych ilustracjach wiąże się też z przekonaniem o niewyraźności dokonanego bestialstwa i niemożności opowiedzenia o nim w przystępny i powszechnie akceptowany sposób. Annette Wiewiorka we wprowadzeniu do swojej książki *Czym było Auschwitz? Rozmowy z moją córką* pisze: „[...] choć łatwo mi jako historyczce opisać Auschwitz, wyjaśnić, jak przebiegało ludobójstwo na Żydach, sedno rzeczy pozostaje dosłownie niepojęte, a zatem niewytłumaczalne” (Wiewiorka 2015: 9).

W *Pamiętniku Blumki* Chmielewskiej dobór kolorów, faktur niesie w sobie bogactwo metaforycznych znaczeń, a elementy przedwojennego świata (plakaty, szyldy, znaki towarowe) tworzą swego rodzaju kolaż, na tle którego ukazano straszliwą historię Zagłady zapowiadaną od pierwszych kart książki przez ciemne chmury, sylwetkę jastrzębia czy zatroskany wyraz twarzy Doktora. Dzięki wprowadzeniu do ilustracji obrazów przedwojennej Warszawy przestrzeń, w której osadzono akcję wielu książek, zyskuje nowy wymiar. Spod tkanki współczesnego miasta przebijają wspomnienia, historie jeszcze żywych i już umarłych. Tekstem podlegającym interpretacji jest więc nie tylko sama książka, ale również opisane i ukazane na ilustracjach miasto (często także

na mapach, np. w powieści *Wojna na pięknym brzegu* zamieszczonych na wewnętrznych stronach okładki), które stają się miejscem pamięci, równocześnie kryptą i skryptem transfenomenologicznym (Derrida 2016: 167)<sup>2</sup>. Ilustracje, na których można rozpoznać konkretne miejsca (ul. Krochmalną w *Ostatnim przedstawieniu panny Esterki* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej, ul. Złotą w *Mama zawsze wraca* Agaty Tuszyńskiej i Iwony Chmielewskiej, fasady sklepów czy słupy ogłoszeniowe w *Pamiętniku Blumki* Chmielewskiej), oddziałują na wyobraźnię czy raczej widmobraźnię (Bukowiecki 2016: 312), nakładają się na obraz współczesnej Warszawy, determinują palimpsestowy sposób czytania miasta, w którym nad jednym tekstem nadpisano kolejne narracje (Bukowiecki 2016: 313).

W *Pamiętniku Blumki* nie pokazano ani nie opisano rzeczywistości Trebłinki, ale świat sierocińca przenikają klisze nadchodzącej przyszłości – ustawione w rzędach buty, szczotkę i pozostawione na niej włosy, nienależące już do nikogo koszulki. Przedmioty porzucone i opuszczone przez swych właścicieli przywodzą na myśl inne, straszliwe zbiory butów, włosów, szczotek. Opłakiwanie Zagłady dokonuje się tu również w języku obrazów, nie w tekście – woda kapie z suszącej się na dworze poszewki, a nad sierocińcem gromadzą się deszczowe chmury (Sikorska, Smyczyńska 2014: 158). W kolorystyce dominują szarości, biele i błękity, odsyłające może do kolorów flagi Izraela czy barw opaski, jaką nosili Żydzi w czasie okupacji. Biel ma też wymiar eschatologiczny – na sznurze powiewają białe koszulki dzieci, których dusze wleciały już do nieba (Sikorska, Smyczyńska 2014: 157), rozmodlona Pola wznosi się ku Bogu, trzymając w dłoni białą lilię, sam Doktor ukazywany jest na balkonie lub na schodach, jakby w pół drogi między światem niebieskim i ziemskim.

Kolorystyka ilustracji ma ogromne znaczenie w wielu książkach poświęconych Zagładzie, nawet jeśli nie mają one charakteru picturebooków. W *Bezsensowności Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali z ilustracjami Joanny Rusinek dominują ciemne barwy, a poszczególne grafiki przypominają szkice węglem czy ołówkiem. Żywe kolory pojawiają się rzadko – rumieńce na policzkach Jutki, zmarznięte ręce kolegi z podwórka, indyjskie korale czy niebieskie rączki skakanki. Obecność koloru wiąże się z próbą przełamania wszechogarniającej beznadziejności, towarzyszy dziecięcym zabawom, które na chwile odrywają myśli od otaczającej rzeczywistości, wiąże się z nadzieją na sycący posiłek

2 Jacques Derrida w przedmowie do książki Nicolasa Abrahama i Márii Török *Cryptonimie. Le verbier de l'Homme aux loups* jako dominantę interpretacji transfenomenologicznej wskazuje słowo „crypte”, oznaczające kryptę, ale i odsyłające do zaszyfrowanej, wymagającej szczególnego odczytania wiadomości.

(Jarzyna 2016: 239). Na ilustracji indyjskie korale zamieniają się w czerwone guziki, które rozsypują się na ziemi, jak gdyby ptak pogubił je, przebiegając przez podwórko. Na wieść, że indyka będzie można przyrządzić na obiad, Jutka i jej koleżanki zaczynają recytować jedną z dziecięcych wyliczanek: „Entliczki, pentliczki, czerwone guziczki”, a guziki z dziecięcej rymowanki zastępują na ilustracji korale, zgodnie z tradycyjnym wyobrażeniem zdobiące indyjską szyję. Zaklinanie rzeczywistości pozwala przemienić żywego indyka w pożywne danie, zdejmując z jedzących poczucie winy i nadając całemu przedsięwzięciu rysy rytuału, nie ma jednak mocy, która mogłaby powstrzymać Zagładę lub choć zagwarantować umierającym miejsce w zbiorowej pamięci.

### 3. Fotografia – instrument postpamięci

Motywy przewodnim ilustracji w *Pamiętniku Blumki* jest pozółtkły papier – kartki z fikcyjnego pamiętnika głównej bohaterki, których faktura i barwa powracają w tkaninach, pościeli na łóżku, obiciach mebli czy w drewnie, w którym pracuje Abramek. Pamiętnik dzięki temu staje się książką w książce, materialną przestrzenią, w której upamiętnieni zostali podopieczni Korczaka. Budowanie świata przedstawionego z papierowej tkanki pamiętnika sprawia, że historie poszczególnych postaci zyskują wiarygodność, choć pytanie o dokumentarny charakter opowieści zostaje już w jej obrębie unieważnione. Niezależnie bowiem od tego, czy bohaterowie byli realnymi postaciami, czy należą do świata fikcji literackiej, ich losy składają się na opowieść prawdziwą (Sikorska, Smyczyńska 2014: 153). Podobną rolę – udokumentowania czy uwiarygodnienia opowiedzianej historii – odgrywają fotografie często wykorzystywane jako ilustracje w książkach o Zagładzie. Lokując się między pamięcią a postpamięcią, stanowią metonimię postpamięci i jej szczególnie instrument (Wójcik-Dudek 2016: 113).

*Pamiętnik Blumki* otwiera fotografia niemal rodzinna, kompozycją nawiązująca do pamiątkowych zdjęć szkolnych – Janusz Korczak w otoczeniu dwanaściorga dzieci (Chmielewska 2011; Wójcik-Dudek 2016: 123). Fotografia z jednej strony wiąże się z założeniem dziecięcej wspólnoty, z drugiej – staje się symbolem Zagłady (wszak patrzący zdają sobie sprawę z tego, że wszyscy sfotografowani zginęli tragicznie, a bieg fabuły pozostaje przesądzony już od pierwszych kart książki). Obraz ten – zgodnie z myślą Susan Sontag – wyraża „niewinność, kruchość życia zmierzającą ku zniszczeniu”, a jego cechą szczególną pozostaje „zawieszenie między życiem a śmiercią” (Sontag 1986: 57). Mali mieszkańcy sierocińca z estymą przechowują zdjęcia rodziców – znaki pamięci, świadectwa przeszłości, składniki tożsamości. Na stronie poświęconej Blumce również pojawiła się fotografia rodziców dziewczynki – eleganccy, zamożni

państwo stoją obok swojej małej, pięknie ubranej i uśmiechniętej córeczki, która w niewielkim stopniu przypomina nieco starszą, przyodzianą w skromną sukienkę i praktyczne, sznurowane buty autorkę pamiętnika (Chmielewska 2011).

Fotografia urealnia – samo jej istnienie staje się dowodem biegu historii i świadectwem minionego czasu, bo jak w teorii Barthesa znaczące występuje tu przed znaczoną (Barthes 2009: 52). Grafika stylizowana na dawne zdjęcia czy kolażowe ilustracje, w których wykorzystano fragmenty fotografii, samą już formą poświadczają wiarygodność opowiedzianej historii. Możliwości te zostały wykorzystane w książce Andrzeja Marka Grabowskiego *Wojna na Pięknym Brzegu* z ilustracjami Rusinek, gdzie historia młodej Żydówki Marii i jej synka przeplata się z opowieścią o martyrologii narodu polskiego, stanowiąc dopełnienie obrazu wojny. Powieść jest dość obszerna, adresowana do starszych dzieci. Ilustracji w książce znalazło się zaledwie kilka: nieco speszona panna Zosia przyjmuje bukiet róż od młodego żołnierza, Janek i Kryśka bawią się pod stołem przykrytym długim obrusem, drzewa kwitną wokół płonącego getta, Lala wyjeżdża z rodzicami na wieś, babcia głównej bohaterki siedzi na krześle (Grabowski 2019: 24–25, 62–63, 90, 127, 151). Większość z nich wykonano techniką przypominającą kolaż, a postaci bohaterów są wycięte z rodzinnych fotografii i osadzone w sytuacjach powiązanych z fabułą. Na wewnętrznych stronach okładki zamieszczono zdjęcia ze zbiorów rodzinnych, na których można odnaleźć sylwetki i twarze wprowadzone do książkowych grafik. Wśród nich znajduje się między innymi wizerunek Kryśki trzymającej przy uchu słuchawkę telefonu – fotografia, którą główna bohaterka książki posłała ojcu do oflagu, aby patrząc, mógł sobie wyobrazić, że rozmawia z córeczką. We wstępie Grabowski jednoznacznie wskazuje na autentyczny charakter opowieści, a zamieszczone zdjęcia stanowią dodatkowe uwiarygodnienie i pozwalają osadzić przypadek Kryśki w rzeczywistości historycznej (Grabowski 2019: 5). Fabuła powieści oparta została na doświadczeniach Krystyny Grabowskiej – matki autora, co wyraźnie zaznaczono we wstępie i w dedykacji (Grabowski 2019: 5). Przywołane fotografie lokują się więc na pograniczu pamięci i postpamięci – większość widniejących na nich postaci Autor może pamiętać, ale ich wojenne biografie poznał z opowieści matki. Wójcik-Dudek pisze, że nieżyjący bohaterowie z fotografii są obecni w życiu swoich potomków jak dybuk, dopominając się pamięci i świadectwa (Wójcik-Dudek 2016: 103). Literatura czyni zadość temu pragnieniu.

Autentyczne fotografie stanowią też swego rodzaju aneks do *Bezsenności Jutki*. Ta książka ma przybliżyć czytelnikom historię łódzkiego getta, do którego zwożono Żydów z całej Europy, a zwłaszcza tragedię „wielkiej szpery” i wywózki do obozu w Chełmnie nad Nerem. Bohaterowie powieści to postaci fikcyjne, a cała historia opowiedziana została w atmosferze baśni i mitu. Na końcu

książki jednak zamieszczono krótkie objaśnienie na temat historii łódzkiego getta, które zilustrowano fotografiami przedstawiającymi scenę dramatycznego pożegnania, pracującą dziewczynkę oraz grupę matek i dzieci stojących na tle bydlęcego wagonu (Combrzyńska-Nogała 2018: 83). Ostatnie z wymienionych zdjęć, zrobione w Auschwitz, zostało zawłaszczone na potrzeby historii Jutki, choć zachowały się fotografie dzieci wywożonych z Łodzi podczas wielkiej szpery. O włączeniu do książki takiego właśnie obrazu zdecydowała być może chęć ukazania relacji między matkami i dziećmi oraz przywołania jakże ważnego w narracji o Zagładzie motywu matki (Wójcik-Dudek 2016: 193).

#### 4. Ikony Zagłady

Ilustracje w utworach dla dzieci eksponują wybrane ikony Zagłady, w większości koncentrując się tematycznie wokół kilku motywów: osamotnienia, rozłączenia z bliskimi, konieczności znalezienia kryjówki czy przejmującego doświadczenia głodu. Do najważniejszych i najbardziej wyeksponowanych należy motyw ukrywania się i ucieczki przedstawiony przez pryzmat zabaw dziecięcych. Podwórkowa zabawa w berka czy w chowanego nabiera tu złowrogiego wymiaru gry, w której stawką jest życie. Ten wątek, wyraźnie obecny w słownej warstwie wielu utworów, szczególnie mocno podkreślany jest w ilustracjach, ukazujących dzieci przyczajone, wyglądające zza rogu, które starają się nie rzucić w oczy nie tylko w sytuacji zabawy pozbawionej radosnego, niewinnego wymiaru, ale i podczas każdej codziennej czynności. Umiejętności ukrywania się, skradania, zachowania ciszy, wstrzymania oddechu już nie decydują bowiem o wygranej w chowanego, ale zwiększają szanse na przeżycie.

W powieści *Wojna na Pięknym Brzegu* ilustracja przedstawiająca dzieci ukrywające się pod stołem odbiega stylistycznie od pozostałych fotograficznych kolaży. W ciemnym wnętrzu można dostrzec zaledwie zarys sprzętów, wśród których nieco wyraźniej widać stojącą lampę i stół przykryty sięgającym ziemi obrusem. Przestrzeń pod stołem jaśniejze zielonkawym blaskiem, zwieszający się obrus powtarza kształt abażura, zaznaczają się na nim sylwetki dwojga dzieci, jedno z nich gestem nakazuje ciszę, zza stołu wygląda pies. Niewinna zabawa w chowanego, którą żydowski chłopiec wypełnia wolno płynący czas, na ilustracji nabrała złowrogiego podtekstu. Janek zamierający w ciszy w gruncie rzeczy nie bawi się ze swą rówieśniczką, nie chowa się przed psem radośnie obwąchującym kąty mieszkania w poszukiwaniu dzieci (Jarzyna 2016: 242) – zabawa w chowanego stała się w jego życiu walką o przetrwanie. Mroczna ilustracja inaczej niż barwne wyklejanki nie służy wzmocnieniu autentyczności czy przywołaniu pamięci. Ma wymiar metafo-



ryczny, oddaje nastrój i ukazuje sytuację egzystencjalną Janka, którego życie zostało sprowadzone do przebywania w ukryciu i ograniczenia kontaktów z innymi do cichego porozumienia z psem. Jeden z dorosłych bohaterów *Bezsenności Jutki* – dziadek przypominający nieco biblijnego proroka – uczy swoją wnuczkę i inne dzieci chować się po mistrzowsku i cichutko przemykać się za plecami szukających. Umiejętności te, wyćwiczone w podwórkowych zabawach, okażą się niezwykle pomocne w zdobywaniu jedzenia i w podejmowanych próbach ucieczki z getta – uwidocznione to zostało na ilustracjach w dalszych partiach tekstu. Tragiczny aspekt gry w chowanego objawia swoją groźbę, gdy poszukiwanie kryjówki traci wymiar zabawy. Chana, jedna z bohaterek książki *Wszystkie moje mamy* Renaty Piątkowskiej z ilustracjami Macieja Szymanowicza, próbowała ukryć się przed Niemcami przeszukującymi dom, ale nie zauważyła, że spod pierzyny wystaje jej warkocz. Na rysunku włosy dziewczynki, mocno splecione i przewiązane wstążką, zwieszają się z wysokiego żelaznego łóżka, które przeradza się w ogrodzenie z kolczastego drutu. Na kolejnej ilustracji widać bydłęcy wagon – zamknięte na kłódkę drzwi przytrzasnęły ten sam bądź taki sam czarny warkocz. Szymonowi i matce nie udało się wypatrzyć Chany na Umschlagplatzu, w tekście brak domysłów co do losu dziewczynki, ilustracje nie pozostawiają jednak wątpliwości – została wywieziona do Treblinki.

W omawianej książce motyw kryjówki pojawia się wielokrotnie, na rysunkach przedstawiono bowiem dziecięce ucieczki z getta – Szymka przycupniętego wśród kartonów po mydle, Estusię w drewnianej skrzynce, Nastka schowanego pod płaszczem posiadacza przepustki. Atmosfera osaczenia i konieczność poszukiwania kryjówki towarzyszy także ilustracjom ukazującym sytuacje z życia codziennego, np. kąpiel Stasia po opuszczeniu getta. Chłopiec zanurzył się w ogromnej wannie niemal po czubek głowy, znad krawędzi wody zerka niespokojnie, wokół leżą porozrzucane rzeczy i opaska z gwiazdą. Na powierzchni wody pływa papierowy okręcik z białą-czerwoną flagą. W górnej części ilustracji widnieje zdanie, które mama od tygodni wbijała mu do głowy: „tak naprawdę to nie nazywasz się Szymon tylko Staś” (Piątkowska 2018: 26, 31). To symboliczna scena zmiany tożsamości Szymona-Stasia, któremu po kąpeli przycięto włosy i dano czyste ubranie. Prawda o jego pochodzeniu, odrzucona wraz z opaską, została jednak zapisana na wąskim pasku bibuły, schowana w słoiku i zakopana pod jabłónką. Jedna z ostatnich ilustracji w książce ukazuje właśnie słoik z zapiskami Ireny Sendlerowej, ukryty wśród korzeni roślin, kryjący w sobie informacje o korzeniach i pochodzeniu żydowskich dzieci ocalonych z getta. „Znowu mogliśmy się bawić razem” – mówi mały Szymon, kiedy po wojnie spotyka swego kolegę z podwórka. Mimo straszliwych wydarzeń ukryte pod

ziemią życie wypuszcza zielone pędy, przebija się na powierzchnię, kwitnie, a dzieci – gdy mogą już wyjść z ukrycia – wracają do radosnej zabawy.

Nieco inaczej motyw wychodzenia z ukrycia został przedstawiony w *Bezsenności Jutki*. Jedną z ważniejszych ilustracji, szczególnie istotną dla interpretacji powieści, jest rysunek głównej bohaterki, która siedzi na schodach i w dłoniach trzyma kłębek włóczki. Nitka z kłębka biegnie w górę schodów, jakby dziewczynka właśnie zeszała z piętra, niechcący rozwijając wełnę. Szczyt schodów tonie w świetle, podczas gdy u ich podnóża panuje nieprzenikniona ciemność. Jutka nieśmiało zerka ku górze, ale jej życie w łódzkim getcie przypomina właśnie zejście w głąb – ilustracja nie tylko ewokuje motyw kryjówki czy kojarzy się z poszukiwaniem schronienia przed bombardowaniem, ale przywodzi też na myśl archetypiczne pograżenie się w metafizycznym mroku, mityczne zejście do otchłani, dantejską wyprawę, zderzenie z najgorszymi cechami ludzkości. Kłębek wełny, z której dziadek głównej bohaterki robi na drutach swetry, rękawiczki i ciepłe skarpety, to aluzja do mitu o Minotaurze przywołanego podczas jednej z bezsennych nocy. Zaczerpnięta z greckich mitów opowieść pozwala małej Jutce uporządkować świat bardziej skutecznie niż niewinne baśnie, jakie opowiada jej ciocia Estera. Uwięziona w getcie dziewczynka pragnie uciec z pułapki na skrzydłach – ulecieć wraz z bliskimi jak Dedal i Ikar, wzbić się ponad mur jak tajemniczy oswojony gawron (motyw lotu powtarza się na ilustracjach). Jutka nie pofrunie ku niebu, ale wymknie się z mrocznego labiryntu, umknie złości Minotaura dzięki miłości dziadka, który zorganizuje dla niej ucieczkę. Nie przypadkiem na jednej z ilustracji włóczka z robótki ręcznej układa się na podłodze wokół łóżka dziewczynki w kształt przypominający labirynt, a dziadek opowiada dziewczynce historię Tezeusza, ocalonego dzięki nici Ariadny. Jutka od razu dostrzega podobieństwo labiryntu i więzienia, ale nie chce analizować tego skojarzenia – ucieka przed przytłaczającą rzeczywistością, recytując kolejną wylizankę, jedną z wielu, którymi próbowała zaklinać strach czy głód.

To właśnie głód – jedno z najbardziej przejmujących doświadczeń getta – opisywany jest jako przekraczający możliwości logicznego rozumowania bohaterów, a zapewne i czytelników książek dla dzieci. Dzieci z Korczakowskiego sierocińca zdają się znikać, jakby głód sprawiał, że stają się niewidzialne i przezroczyste. W *Pamiętniku Blumki* wśród stylizowanych na dokumenty ilustracji pojawia się m.in. notes, w którym Doktor zapisywał wagę i wzrost swoich podopiecznych. Liczby nakreślone drobnym, wyraźnym pismem na poślódkach ze starości kartkach układają się w malejący ciąg – dzieci nie rosną i chudną. W warstwie werbalnej nie zostaje to skomentowane, jakby nie było słów na opisanie wyniszczającego głodu, choć analiza zapisków Doktora nie pozostawia żadnych wątpliwości.

Ilustracje nie epatują cierpieniem. Graficy ukazują mieszkańców getta jako bardzo szczupłych, unikają jednak przedstawiania osób wychudzonych, których wygląd naruszałby dziś przyjęte normy estetyczne. Ukazanie świata z perspektywy dziecka sprzyja wzbudzeniu empatii i sprawia, że nawet bardzo delikatne sygnały odbijają się szerokim echem w świadomości odbiorcy, oddziałują na jego emocje, budują pełen grozy nastrój. Dziecięcy głód ukazany w omawianych książkach wiąże się często z marzeniami o świątecznych potrawach, kojarzonych nie tylko z sytością, ale i z poczuciem bezpieczeństwa i atmosferą spokoju. Na jednej z ilustracji we *Wszystkich moich mamach* widać dwoje dzieci o pustych żołądkach (ich anatomiczny zarys uwidoczniło w obrazie sylwetek). Nad ich głowami w komiksowych dymkach unoszą się wspomnienia szabaso- wych smakołyków – chałki, czulentu, cymesu, strudla i bajgla. Doświadczenie głodu w pewnym sensie zostało nacechowane kulturowo, a podstawowa potrzeba fizjologiczna zyskała zdecydowanie głębszy wymiar tęsknoty za pokojem szabasu. Szymek i jego siostra Chana – bohaterowie książki *Wszystkie moje mamy* – są głodni, ale nie rozumieją przyczyn tej sytuacji i zależności, które rządzą zdobywaniem jedzenia. Chłopiec chętnie przyjmuje głodowe porcje rozgotowanego ryżu, z których rezygnuje jego mama, zasłaniając się brakiem apetytu, i dziwi się, że ona nie je, choć „jest taka chuda, że można jej policzyć wszystkie kosteczki” (Piątkowska 2018: 17). Tę myśl małego Szymona zapisaną czcionką stylizowaną na pismo ręczne umieszczono w górnej części ilustracji przedstawiającej kobietę, która myje się w misce pełnej wody. Cień jej sylwetki widoczny na parawanie zdaje się znikać, ma zamazane kontury, jakby ona sama rozplywała się w powietrzu.

## 5. Mama, która żyje

Żydowskie matki w getcie wpisują się w topos Hekube – matki płaczki, która staje się symbolem nigdy nieprzepracowanego bólu (Wójcik-Dudek 2016: 177). Z jednej strony w literaturze dla dzieci nie sposób pominąć tak ważnego tematu jak obecność czy nieobecność matki, z drugiej – rozdzielenie matki i dziecka jest tak dramatyczne, że nie może stać się centralnym tematem czwartej literatury (Wójcik-Dudek 2016: 179). Poczucie zagrożenia, zwłaszcza u dzieci najmłodszych, wiąże się przede wszystkim z lękiem przed utratą mamy. *Mama zawsze wraca* – tytuł książki Tuszyńskiej i Chmielewskiej – to mantra, która małej Zosi pozwala przetrwać osamotnienie, głód i przewyciężyć strach. To podstawowe w odczuciu dziewczynki prawo świata stanowi dla niej ostatnią deskę ratunku, która ocala przed osunięciem się w chaos i niebyt. To dlatego opiekun Zosi wbrew wszelkiej logice ulega błaganiom dziewczynki i wraca zapomnianą

„córeczkę” – szmacianą lalkę, nieodłączną towarzyszkę niedoli. Uzyskane w ten sposób poczucie bezpieczeństwa jest jednak bardzo kruche, a niepodważalna zasada okazuje się wkrótce życzeniem, które brzmi jak zaklęcie rzeczywistości. Kiedy po wojnie, w podróży do Jerozolimy Zosia dogląda ciężko chorej mamy, jeden z rówieśników nie przyjmuje tego do wiadomości i z absolutną pewnością, bez szczególnego zdziwienia dzieli się swoją wizją świata: „Żadna mama nie żyje. [...] Nie ma takiej mamy, która by żyła. Nie ma. Zapytaj wszystkich dzieci, czy ktoś ma mamę, która żyje” (Tuszyńska, Chmielewska 2020: 44). Ciężko chora mama jedenastoletniej Zosi po wojnie zdołała zawieźć córkę do Jerozolimy i powierzyć ją opiece ciotki Anny. Jej śmierć, oznajmiona dwukrotnie – po hebrajsku i po polsku – ostatecznie przekreśla porządek świata, który już runął w momencie Zagłady.

Postać mamy na ilustracjach ukazano na dwa sposoby. Jest ona czarodziejką, która przemienia świat – połówki karty książki przypominają materiał malowany w róże, złowrogi krajobraz staje się bardziej przyjazny, pierzchają ciemne chmury, a czarne drzewo obrosnięte jemiolą pokrywają haftowane kwiaty róż. Pod płaszczem mamy kryją się prawdziwe skarby – jedzenie, zabawki, lekarstwa, a nawet szuflada-pokoik, w której dziecko może bezpiecznie zasnąć, i szafka pełna opowieści o przedwojennej Warszawie. Na większości ilustracji nie widać jednak całej postaci matki – zerka przez uchylone drzwi, owinięta chustą ogląda się przez ramię, jakby właśnie wychodziła i musiała zostawić małą córeczkę pod opieką duchów i cieni, znikając za zasłonką z bibuły, która rozdziela kolejne karty albumu z fotografiami. Zdjęć nie ma jednak zbyt wiele, ich kształt zaznaczono tylko czerwoną nitką – podobną do tej, którą wyhaftowano róże. Podwalinami pamięci protetycznej nie stają się bowiem same fotografie, ale opowieść, która snuje się jak czerwona nić pomiędzy celuloidowymi narożnikami staromodnego albumu.

## 6. Rysowanie pamięci

Rysowanie pamięci to dominanta ilustracji w książkach dotyczących Zagłady. Pamięć mieści się w opowieści snutej jak czerwona nitka do haftu czy włóczka umożliwiająca wyjście z labiryntu. Jest jak dawna muzyka płynąca nad ulicami Warszawy, kolorowe koraliki zakopane w ziemi Muranowa czy słoik Ireny Sandlerowej, tkwiący wśród korzeni traw, przypominający bulwę jakiejś tajemniczej rośliny. Główna bohaterka książki *Mama zawsze wraca*, jako dziecko ocalona z Zagłady, choć prowadziła studio haftu artystycznego w Jerozolimie, zaproszona do Muzeum Izraela chce opowiadać nie o „jakimś obrusiku na szabat z XVII wieku”, ale o hafcie dziecięcym, którego nauczyła ją mama w getcie.

Na kawałkach podziurawionego kartonu, z przybrudzonych kłębków wełny wyprutej ze starego swetra trzyletnia dziewczynka tworzyła swoje pierwsze kompozycje z poczuciem, że robi „coś niesamowitego”. Na ilustracjach nie znajdziemy wyszywanek Zosi, ale motyw haftu, który przemienia świat, nieustannie w książce powraca – wyszywanymi różami zakwita posępna topola, ukwiecone zostają ściany tekturowego pudełka, różyczki zdobią sukienkę lalki, chustkę na głowie Zosi, papierowy okręcik, którym razem z mamą płyną w świat. Żałobny tiul haftowany w czarne różyczki przesłania też jedną z ostatnich ilustracji – portrecik dorastającej Zosi, która przytula swoją lalkę Zuzię, towarzyszkę wojennej gehenny.

Kłębek włóczki, który na jednej z ilustracji trzyma główna bohaterka *Bezszenności Jutki*, to nic Ariadny z mitologicznej opowieści, symbol szansy na ucieczkę z getta, ale także wątek, który pomoże odnaleźć prawdę w labiryncie pamięci i nie zatracić swojej tożsamości. Nic snuje się jak opowieść o dziewczynce z łódzkiego getta, przenika do czasów współczesnych, jest znakiem przeszłości na równi z fotografiami i świadkami tamtych wydarzeń. W przestrzeń polskich miast wpisane są znaki pamięci, pod nowoczesną architekturą i nierzadko nowym układem ulic kryje się dawna Łódź czy niegdysiejsza Warszawa. Historia ich przedwojennych mieszkańców drzemie wśród korzeni jak słoik z notatkami Ireny Sendlerowej, a czasami powraca jak widmo, łącząc teraźniejszość z przeszłością. Zasyfrowane zapiski są ważne nie tylko dla dzieci, które dzięki temu mają szansę dowiedzieć się, kim są i poznać swoje korzenie. Wpisują się w tkankę miasta, stanowią ślad wyniszczzonego narodu oraz istotny element świadomości mieszkańców Muranowa. Historię zapisano nie tylko na małych, upchniętych w słoiku karteczkach. Zapis dokonał się także w tkance miasta i nawet jeśli w przestrzeni pozornie nie ma śladu żydowskiej obecności ani dramatycznych wydarzeń, pamięć ludzka nakłada na świat namacalny inną mapę i dawne obrazy.

W książce *Jest taka historia* Beaty Ostrowidzkiej z ilustracjami Joli Richter-Magnuszewskiej opisano scenę przemarszu dzieci i doktora Korczaka na Umschlagplatz: „Różnie opowiadają o tym marszu. Że dzieci miały na sobie swoje najlepsze ubrania, śpiewały, powiewał sztandar, a Pandoktor niósł jakiegoś malucha na rękach... Że dzieci płakały, a Pandoktor, zgarbiony, ledwo szedł” (Ostrowicka 2020: 59). Na towarzyszącej temu fragmentowi ilustracji widać tylko ślady stóp, które jak gdyby zdeptały kremową płaszczyznę kartki. Ludzie zagnani na Umschlagplatz zostawili po sobie ślad – zapisali się w pamięci miasta i w ludzkiej pamięci. Babcina opowieść, której wysłuchał Jasiek, stała się wyznacznikiem pamięci odziedziczonej, przekazanej w rodzinnych rozmowach, ale i wprowadzonej do tekstu, więc usankcjonowanej przez kulturę.

Takie opowiedziane historie to nie „tekstowe duchy”, niepogrzebane i niezinterpretowane treści, egzystujące pomiędzy obecnością i nieobecnością, bytem i niebytem, a raczej próba oddania głosu temu, co odeszło, zaczątek dialogu z tym, „co całkowicie nie umarło, co nie ma już siły być całkowicie obecne, lecz jest jeszcze zbyt mocne, by móc po prostu odejść i zniknąć” (Marzec 2015: 260). Przypominają, że przestrzeń, w której żyjemy, jest „nawiedzona [...] niesamowitością” wydarzeń, które się w niej dokonały (Bojarska 2008: 90).

Czytelnik, widząc na ilustracjach swoich rówieśników, przegląda się w nich jak w lustrze. Obecność i równoczesna niewidzialność widm wpisanych w znaną, codzienną przestrzeń sprawia, że kierowane ku nim spojrzenia powracają do obserwatora, jak gdyby odbijały się w tajemniczym zwierciadle, w lustrze weneckim oddzielającym świat realny od dziedziny pamięci i metafizycznych doświadczeń (Momro 2016: 13). Odbiorca zyskuje w ten sposób szansę, aby w relacji do Innego ustanowić swoją tożsamość, przekształcając postrzeganą rzeczywistość i adaptując cudze wspomnienia (Momro 2016: 16). Teksty kultury, które indywidualne wspomnienia wynoszą do rejestru świadomości budowanej opowieści, są szczególnie sposobem upamiętnienia, szansą na zbudowanie pamięci protetycznej, uzupełnieniem *milieux de memoire* – naturalnego środowiska pamięci świadków i uczestników wydarzeń. Stają się wyjątkowym *lieux de memoire* (Nora 2009: 5) – miejscem pamięci dostępnym współczesnym pokoleniom, nadpisującym i w pewien sposób scalającym jednostkowe wspomnienia (Szpociński 2008: 12). Stary Szymon Bauman przesiadujący na ławce w parku, prababcia spędzająca czas z chorym Jankiem, pani Zofia rozmawiająca z dawno zmarłą mamą w zaciszu swojej sypialni w dalekiej Jerozolimie – to świadkowie wydarzeń stojący u kresu życia, od dawna zawieszeni pomiędzy światem żywych a dziedzictwem umarłych. Ich opowieści wpisane w teksty kultury zyskują wiarygodność dzięki mocno zakorzenionej w realnym świecie osobie narratora i pozwalają, aby miejsce pamięci zajęła postpamięć budowana na podstawie cudzych narracji. Autentyczny czy fikcyjny charakter poszczególnych postaci nie ma tu większego znaczenia – liczy się ich osadzenie w historii, której dają wiarygodne świadectwo. Bohaterowie omawianych książek znikają czasem bez śladu, a ich opowieść zostaje przerwana w połowie (tak dzieje się np. w przypadku *Pamiętnika Blumki*). Ciemny warkocz przycięty drzwiami bydlęcego wagonu, rozsypane zabawki, suszące się na sznurze koszulki – to jedyne, co po nich zostało. Nie jest to jednak mało, jeśli może się stać przedmiotem pamięci i elementem zbiorowej świadomości.

Większość historii adresowanych do dziecięcego odbiorcy ma dość krępujące przesłanie – opowiada o ofiarach, ale ukazuje też ocalonych, służy pamiętaniu, nie rozdrapywaniu ran i buduje społeczną świadomość. Literatura

staje się specyficznym ekwiwalentem miejsc pamięci, których coraz mniej istnieje fizycznie w otaczającym nas świecie. Realistyczne ilustracje sprawiają, że bohaterowie czasu Zagłady ożywają w wyobraźni najmłodszych czytelników, co umożliwia zadzierzgnięcie swego rodzaju więzi, zaprzyjaźnienie się z literacką postacią, która odtąd egzystuje w dziecięcej świadomości jak osoba znajoma. Specyfika dziecięcej percepcji umożliwia zatarcie granicy między fikcją literacką a rzeczywistością, szczególnie w przypadku fabularyzowanego dokumentu mocno osadzonego w realnym świecie. Zamieszczone w książkach fotografie, dziecięce rysunki oraz stylizowane w ten sposób ilustracje realizują postulat *material turns* (Clever, Ruberg 2014: 555). Czytelnik może doświadczyć ich materialności, stają się więc nie tylko elementem opowieści, ale dowodem na jej prawdziwość, pomostem między pamięcią a postpamięcią, budulcem pamięci protetycznej. Blumka, autorka fikcyjnego pamiętnika, na jednej z ilustracji ukazana została jako ogrodniczka podlewająca niezapominajki. Ten, kto pisze, aby dać świadectwo, jest więc ogrodnikiem pamięci, a pielęgnując ją, staje po stronie życia, które może wzrastać, czerpiąc korzeniami życiodajne soki z przeszłości. „Pamiętnik jest po to, aby nie zapomnieć” – mówi narrator, podsumowując opowieść Blumki (Chmielewska 2011). Ilustracje w literaturze dla dzieci pozwalają tę pamięć budować.

## | Bibliografia

- Barthes Roland (2009), *Podstawy semiologii*, przeł. Anna Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bojarska Krystyna (2008), *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna: „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 89–106.
- Bukowiecki Łukasz (2016), „*Tu było skrzyżowanie...*”. *O widmobraźni przestrzennej w Warszawie*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 309–323.
- Chmielewska Iwona (2011), *Pamiętnik Blumki*, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań.
- Clever Iris, Ruberg Willemijn (2014), *Beyond Cultural History? The Material Turn, Praxiography and Body History*, „Humanites”, nr 3, s. 546–566, <https://tinyurl.com/4ed3babk> [dostęp: 02.12.2020].
- Combrzyńska-Nogala Dorota (2018), *Bezszenność Jutki*, il. Joanna Rusinek, Wydawnictwo Literatura, Łódź.
- Derrida Jacques (2016), *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. Barbara Brzezicka, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 122–168.

- Galvan Bruno Echaury (2019), *Did you draw what I wanted to say? Picture-Text Dynamics and Intersemiotic Translation in Roald Dahl's „Matilda”*, „Onomázein. Journal of Linguistics, Philology and Translation”, nr 46, s. 3–17.
- Grabowski Marek (2019), *Wojna na Pięknym Brzegu*, il. Joanna Rusinek, Wydawnictwo Literatura, Łódź.
- Harasimowicz Cezary (2018), *Mirabelka*, il. Marta Kurczewska, Zielona Sowa, Warszawa.
- Jaromir Adam, Cichowska Gabriela (2014), *Ostatnie przedstawienie panny Esterki*, Media Rodzina, Poznań.
- Jarzyna Anita (2016), *Szlemiele. Zwierzęta wobec Zagłady w literaturze dla dzieci*, „Narracje o Zagładzie”, nr 2, s. 235–256.
- Ketola Anne (2018), *Picturebook Translation as Transcreation*, w: *In search of meaning. Literary, linguistic, and translational approaches to communication*, red. Hanne Juntunen, Kirsi Sandberg, Kübra Kocabas, Tampere University, Tampere, s. 127–144.
- Marzec Andrzej (2015), *Widmontologia: teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Momro Jakub (2016), *Echo i medium*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 38–54.
- Nora Pierre (2009), *Między pamięcią a historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum”, nr 2, s. 4–12.
- Ostrowicka Beata (2020), *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*, il. Jola Richter-Magnuszewska, Wydawnictwo Literatura, Łódź.
- Piątkowska Renata (2018), *Wszystkie moje mamy*, il. Maciej Szymanowicz, Wydawnictwo Literatura, Łódź.
- Sikorska Magdalena, Smyczyńska Katarzyna (2014), *Ewangelia według Korczaka. „Pamiętnik Blumki” Iwony Chmielewskiej*, w: *Wyczytać świat – międzykulturowość w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. Bernadetta Niesporek-Szmburska, Monika Wójcik-Dudek, przy współpr. Aleksandry Zok-Smoły, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 151–160.
- Sontag Susan (1986), *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Szpiński Andrzej (2008), *Miejsca pamięci (milieux de memoire)*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 11–20.
- Tuszyńska Agata, Chmielewska Iwona (2020), *Mama zawsze wraca*, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa.
- Wiewiorka Anette (2015), *Czym było Auschwitz? Rozmowy z moją córką*, przeł. Paulina Tarasewicz, Wydawnictwo W Podwórku, Gdańsk.
- Wójcik-Dudek Małgorzata (2016), *W(y)czytać zagładę: praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wysłouch Seweryna (1994), *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa.



| **Abstrakt**

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

**Jak narysować pamięć? Zagłada w polskich ilustrowanych książkach dla dzieci**

W artykule poddano analizie ilustracje w książkach dla dzieci dotyczących Zagłady. Wśród omówionych pozycji dominują ilustracje realistyczne, często stylizowane na dziecięce rysunki lub fotografie. Nie tylko stanowią one konkretyzację czy interpretację tekstu literackiego, ale wchodzą z nim w dialog, umożliwiając wielowymiarowość odczytań. Do najważniejszych motywów powtarzających się w wielu ilustracjach należą: poszukiwanie kryjówki, ucieczka, doświadczenie głodu oraz obawa przed osamotnieniem, szczególnie przed utratą mamy. Ilustracje nie ukazują jednak sytuacji szczególnie drastycznych, poprzestając na sugestiach i otwierając pole do interpretacji. Dominuje w nich pragnienie upamiętnienia ofiar Holokaustu i przeniesienie indywidualnych wspomnień świadków do pamięci zbiorowej oraz budowanie postpamięci możliwe dzięki snuciu opowieści i dokumentowaniu ich ilustracjami.

**Słowa kluczowe:** Zagłada; postpamięć; fotografia; literatura dla dzieci; picturebook

| **Abstract**

AGNIESZKA KWIATKOWSKA

**How to Depict Memory? The Holocaust in Polish Illustrated Children's Books**

The focus of this article is an analysis of illustrations in several children's books that refer to the topic of the Holocaust. The majority of the studied pictures are realistic in their style, some resemble children's drawings or use photographs. Such a manner of illustrating books serves the purpose of authenticating a story. The most important motifs repeated in numerous illustrations are: seeking a hide-out, the experience of hunger and fear of losing one's mother. The illustrations do not, however, image drastic situations. They rather aim at commemorating the Holocaust, they render a collective character to personal memories, they become the content of postmemory.

**Keywords:** the Holocaust; postmemory; photography; children's books; picture book

**| Nota o autorze**

Agnieszka Kwiatkowska – dr hab. prof. UAM, pracuje w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu IFP UAM, zaangażowana w prace Zespołu ds. Badań nad Kulturą i Literaturą dla Dzieci UAM, badaczka literatury polskiej XX wieku, autorka prac dotyczących polskiej poezji dwudziestowiecznej (m. in. monografii *Tradycja, rzecz osobista* na temat twórczości Juliana Przybosa oraz części poświęconej poezji dla dzieci w tomie *Stulecie poetek*) i twórczości dla dzieci (publikowała na temat Danuty Wawiłow, Joanny Mueller, Anny Podczaszy, Ewy Szelburg-Zarembiny, Doroty Terakowskiej, Cezarego Harasimiowicza, Rafała Witka). Obecnie bada kreację odbiorcy w najnowszej polskiej poezji dla dzieci.

e-mail: [agak@amu.edu.pl](mailto:agak@amu.edu.pl)

ORCID: 0000-0002-5178-631X