



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Świadecko czy kreacja? O książce Mama zawsze wraca Agaty Tuszyńskiej i Iwony Chmielewskiej

**Author:** Martyna Dymon

**Citation style:** Dymon Martyna. (2021). Świadecko czy kreacja? O książce Mama zawsze wraca Agaty Tuszyńskiej i Iwony Chmielewskiej. "Paidia i Literatura" (2021), nr 3, s. 1-11. DOI: 10.31261/PiL.2021.03.11



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu ŚlĄskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Martyna Dymon

 0000-0001-5565-2709

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

## Świadectwo czy kreacja? O książce *Mama zawsze wraca* Agaty Tuszyńskiej i Iwony Chmielewskiej

A Testimony or a Creation?

About the Book *Mama zawsze wraca* [*Mama Always Returns*]

by Agata Tuszyńska and Iwona Chmielewska

**Abstract:** The aim of the article is to consider whether Agata Tuszyńska and Iwona Chmielewska's publication is a literary redefinition of the act of testimony. The author analyzes the relationship between text and image, at the same time referring to the life-writing trend. Moreover, the author raises questions about the relationship between the borrowed past and collective memory. In the article, the author also draws attention to the creation of a child's perspective, which is mainly generated through the mother tongue. The parent is the only person who creates the imaginary synthesis of the individual elements of Polish culture in miniature. Therefore, the author analyzes the stylization aspect of Tuszyńska's story on the child's perception, which often turns out to be simultaneously inscribing the extreme situation into the space of a fairy tale.

**Keywords:** Agata Tuszyńska, Iwona Chmielewska, Holocaust, picturebook, memory, testimony

Dostrzegalny od co najmniej dwóch dekad wzrost liczby książek dla dzieci i młodzieży, w których podjęto temat Holocaustu, spowodował, że w świadomości literackiej zostały zapisane tytuły, które niewątpliwie stanowiły i nadal stanowią wyzwanie związane z próbą przedstawienia młodemu czytelnikowi sytuacji granicznej w sposób nietraumatyzujący. Z artystyczną ekspresją wiąże się jednocześnie dążenie do uczciwości przekazu, unikanie neutralizacji i kiczu, a w konsekwencji dążenie do uniwersalizacji, która dla Marka Zaleskiego jest „sprawą kluczową i sprawą najistotniejszej wagi” (Zaleski, 2000, s. 90). Wskazana potrzeba rzetelności w sposobie przekazywania treści dotyczy w szczególności

sposób komiksu czy prób komediowych<sup>1</sup>, które ze względu na niejednokrotnie satyryczną eksplikację określonego problemu mogłyby stać się skandalem wynikającym z samego wykorzystania takiej formy. Jednak, jak zauważa Michał Głowiński, w istocie twórczość tego rodzaju została potraktowana przez odbiorców jako „prawomocne poszerzenie repertuaru środków, za pomocą których można mówić o Zagładzie w sposób wymierzający sprawiedliwość straszному zjawisku” (Głowiński i in., red., 2005). Nie zmienia to jednak faktu, że próba ikonograficznego przedstawienia sytuacji traumatycznej przez osoby niebędące świadkami zdarzeń, staje się zadaniem, które wywołać może naturalne poczucie niestosowności. Dobry przykład stanowi komiks Arta Spiegelmana *Maus* (zob. Spiegelman, 2020), który choć nie przestaje budzić kontrowersji, został jednak uznany za klasykę gatunku. Autor jest traktowany jako głos „drugiego pokolenia przełamujący upamiętniające konwencje mówienia o Zagładzie, [...] pokolenia postpamięci, rewelatora języka komiksowego i języka świadectwa” (Bojarska, 2012, s. 71).

Na tle wspomnianych prób artystycznych w sposób dystynktywny jawi się *picturebook* jako pogranicze literatury i plastyki. Marta Baszewska w artykule *Architektura picture booka* (Baszewska, 2016) zwraca uwagę na brak wyczerpującej oraz trafnej definicji związanej z tym fenomenem<sup>2</sup>. Jednak w publikacjach podejmujących kwestię ikonosfery książki obrazkowej, podkreśla się przede wszystkim hybrydalność formy oraz ścisłą, choć niejednokrotnie skomplikowaną relację słowa z ilustracją. Tym samym wszystkie elementy składowe publikacji (również stanowiące paratekst) stają się semiotyczną całością.

Formalne założenia *picturebooka* sprawiają, że jest on interesującym sposobem na przedstawienie osobistej historii przetrwania. Ilościowa przewaga ilustracji w stosunku do tekstu sugeruje rodzaj przemilczenia w stosunku do traumatycznego tematu. Tym samym wpisanie granicznych wspomnień w formę plastyczną staje się tym bardziej umotywowane, gdyż wiąże się z jednoczesną próbą dopowiedzenia obrazem tego, czego język nie jest w stanie wyartykułować. Jednak wplecione w ikonosferę książki Agaty Tuszyńskiej i Iwony Chmielewskiej *Mama zawsze wraca* wspomnienia Jael Rosner, pierwowzoru bohaterki *picturebooka*, są oryginalne. Niestandardowość tej publikacji wynika między innymi z silnej pozycji narracji. Wiąże się to z objętościową przewagą słowa nad obrazem, zaburzającą równowagę elementów składowych książki ob-

<sup>1</sup> Zob. *Życie jest piękne* [film], reż. R. Benigni, Melampo Cinematografica Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1997.

<sup>2</sup> Jedną z nielicznych prób zdefiniowania fenomenu *picturebooka* podjęła się Iwona Chmielewska: „Picture book [...] to książka ikonolingwistyczna, w której tekst i obraz pełnią zwykle drugorzędą rolę. Czasem wiodącą funkcję pełni obraz, zaś krótki, kilkudzaniowy tekst jest właściwie pretekstem do zbudowania opowieści na podstawie obrazu [...]” (Lipka-Sztabała 2010, s. 2). Ze względu na brak ujednoczenia słowa w terminologii, w artykule posługuję się różnymi jego wersjami.

razkowej typu *picturebook*<sup>3</sup>. Ilustracje Chmielewskiej stają się w tej sytuacji figuratywnym towarzyszem opowieści, jednocześnie docierając do emocjonalnej sfery odbiorcy<sup>4</sup>.

Warto w tym kontekście podkreślić, że stylizacja książki na język świadectwa może wywołać kontrowersje. W posłowie Tuszyńska załączyła lapidarny opis okoliczności poznania Jael Rosner, czyli Zosi Zajczyk<sup>5</sup>:

Zosię poznałam dawno. Podczas pierwszego, a może drugiego przyjazdu do Izraela, chyba w połowie lat 90. Już nie szukałam świadków życia Isaaca Basha Singera, mojego przewodnika po żydowskim świecie. Teraz dotykałam losu okupacyjnych dzieci — wychowanków sierocińców, klasztorów, ulicy. Mierzyłam się z ich lękiem. Wysłuchałam wielu dramatycznych historii. [...] Uzupełniały doświadczenia mojej mamy, dziewięcioletniej dziewczynki z warszawskiego getta.

Tuszyńska, Chmielewska, 2020

Okazuje się zatem, że w trakcie poznawanych historii innych osób autorka dokonywała symultanicznego aktu utożsamiania ich z własną rodzinną historią. Poszukiwała wskazówek, swego rodzaju kluczy do zrozumienia doświadczenia matki. Jednocześnie w posłowie tworzy wyobrażone sytuacje, które mogłyby zaistnieć między rodzinami:

[...] Uświadomiłam sobie wtedy, jak bliskie są nasze losy. Zosia mogłaby być młodszą siostrą Halinki, mojej mamy. Ich matki, Natalia Zajczyk i Adela Goldstein, pracowały w getcie jako nauczycielki, a potem ukrywały się w Warszawie na aryjskich papierach, dzielne i gotowe na wszystko, by ratować jedyne córki. Mogły się spotkać na ulicy, na podwórzu, w szpitalu, bo obie chorowały na tyfus. Mogły znać się z widzenia [...].

Tuszyńska, Chmielewska, 2020

Tuszyńska zatem zapożyczając wspomnienia Rosner, pragnie jednocześnie odnaleźć się w jej opowieści: „Przeglądam się w lustrze tej historii” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Podobną komplikację komunikacyjną można dostrzec w napisanej przez Tuszyńską biografii *Oskarżona: Wiera Gran* (Tuszyńska, 2011), w której również widać silny gest umiejscowienia „ja” autorki w opowiadanej

---

<sup>3</sup> Nieszablonowość publikacji znajduje również potwierdzenie we wspomnianej próbie zarysowania definicji przez Chmielewską, która podkreśla, że „Tekst trzeba ociosać ze zbędnych słów, maksymalnie go uprościć, a słowa, których nie ma, pokazać na obrazie [...]”. (Lipka-Sztabała 2010, s. 2)

<sup>4</sup> Nawiązując do słów Seweryny Wysłouch, tego typu relacja słowa i obrazu świadczy o pewnego rodzaju przekładzie intersemiotycznym. „Ilustracja nie jest w tym wypadku jedynie konkretyzacją tekstu, ale próbą jego przekładu na walory wizualne, próbą znalezienia ikonicznego, plastycznego ekwiwalentu dla kodu językowego” (Wysłouch, Balcerzan, Wysłouch, red., 1985).

<sup>5</sup> W publikacji brak numeracji stron.

historii. Narratorka staje się „pełnoprawną postacią dramatu opisywanego życia, która próbując w nie wniknąć, stara się lepiej zrozumieć siebie” (Podpora, 2019, s. 78). Choć relacja Zosi Zajczyk jest wtórna, wpisana w schemat literackiego przekazu, to podejmowaną przez autorkę stylizację charakteryzuje dążenie do autentyzmu i maksymalizacji siły przekazu<sup>6</sup>. Forma, na którą decyduje się autorka, zbliża publikację do nurtu *life-writing*, który w tym konkretnym przykładzie może wymuszać refleksję dotyczącą pojęcia podmiotowości w kategoriach opisu świadectwa<sup>7</sup>.

Książka *Mama zawsze wraca* wymyka się konwencjom artystycznym picture-booka. W propozycji Chmielewskiej istotna jest szczegółowa kompozycja, która daje możliwość wielopoziomowej interpretacji. Plastyczny koncept formalny polega na przedstawieniu opisywanej przestrzeni tekstowej w formie albumu zdjęć z przeszłości, który był nieobecny w życiu dziewczynki. Dobór rodzaju papieru, gramatury, twardej oprawy, szyta z kapitałką nie jest zatem przypadkowy<sup>8</sup>. Wpisana w publikację forma sprawia, że historia Rosner staje się metatwórczą pamiętką, symbolem minionego. Intrygujące jest również to, że Chmielewska umieszcza narrację na pergaminie oddzielającej od siebie kolejne „fotografie”. W ten sposób słowo oraz ilustracje ściśle korelują z sobą, niejako ochraniają siebie nawzajem. Co więcej, dostrzegalna na ilustracjach symbolika, metaforycz-

<sup>6</sup> Warto podkreślić, że m.in. wykorzystywany przez autorkę język oraz sposób kreacji głównej bohaterki okazują się charakterystyczne dla rzeczywistych przekazów dziecięcego postrzegania Zagłady. W kontekście opisywanej książki jest to przede wszystkim dziecięca niewinność skonstruowana ze wstrząsającymi wydarzeniami. „Nieobarczony nadmiarem wiedzy kulturowej dziecko narrator opisuje Holocaust jako coś najzwyczajszego pod słońcem; nie mając porównania z czasami wcześniejszymi, nie ocenia również Zagłady — co tworzy iluzję niezapśredniczenia” (Krupa, 2013, s. 292). Justyna Kowalska-Leder również wyróżnia wiele najczęstszych motywów budujących obraz traumatycznego doświadczenia. W publikacji Tuszyńskiej tożsame z jej ujęciem są przede wszystkim brak „warstwy porównawczej, uwewnętrznionego wzoru pokazującego, jaki świat być powinien” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Dostrzec można jednocześnie potrzebę rozoznania w zasadach rządzących światem. Stąd też Rosner w opowieści konstatuje: „[...] czy ja już mam dobry wygląd? Zawsze myślałam, że jak będę duża, to będę mieć dobry wygląd” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Leder nazywa ów gest próbą przełożenia zbyt abstrakcyjnych pojęć („aryjskość”) na bardziej ukonkretnione (dobry / zły wygląd) (Kowalska-Leder, 2009, s. 231—240).

<sup>7</sup> Cytowana uprzednio Agnieszka Podpora zwraca również uwagę na fakt, że w przypadku wspomnianej biografii autorstwa Tuszyńskiej „poznanie przeszłości nie stanowi [...] punktu dojścia [...], lecz środek wiodący ku głębokiej introspekcji, skonfrontowaniu się z jakąś prawdą o sobie i własnym środowisku życia” (Podpora, 2019, s. 78). W osobistej lekturze skłaniam się ku opinii Podpory, że podobnie jak w przypadku przywołanej „auto/biografii post-holokaustowej”, ów językowy gest poszukiwania siebie w przeszłości świadka może stać się formą „kwestionowania pewnych utrwalonych kulturowo wzorców przedstawiania Zagłady oraz jej społecznego odbioru” (Podpora, 2019, s. 79).

<sup>8</sup> Marta Baszewska w artykule zwraca uwagę na to, że Chmielewska w swojej twórczości przyjmuje perspektywę metaartystyczną, niejako „zaprasza odbiorcę do swojej pracowni. Poszczególne rozkładówki odsłaniają meandry procesu twórczego — widać wycinanie kształtów, ich poszczególne zastosowania, transformacje [...]” (Baszewska, 2016, s. 117).

ność obrazu sprawia że odbiór książki przypomina odczytywanie języka poetyckiego. Obraz tym samym „unieależnia się od przekazu werbalnego, co więcej — bardziej wyraża, konotuje, zmusza odbiorcę do refleksji, niż tylko odwzorowuje, reprezentuje, czy denotuje” (Baszewska, 2014, s. 68).

Warto jednak zwrócić uwagę na to, że artystyczne przedstawienie miejsc, ludzi bądź konkretnych wydarzeń niejednokrotnie łamie początkowo dostrzeżalny porządek. Zdarza się, że poszczególne postaci na stronach zrywają pergamin, silnie przebijają się bądź wychodzą poza papier. Okazuje się, że świat, który kreuje Chmielewska, jawi się w stanie nieustannego dynamizmu, wiecznego uchodzenia, w konsekwencji przekraczania narzuconej konwencji. Ilustratorka wyprowadza postaci z językowego wariantu, podkreślając tym samym wyjątkowość sposobu podjęcia tematu. Narzucona przez Tuszyńską próba uniwersalizacji historii Rosner staje się powodem, dla którego poszczególne elementy opowieści tylko pozornie zajmują określoną przestrzeń, w istocie są w ciągłym ruchu. Tym samym opisywana kompozycyjno-wizualna otwartość okazuje się tożsama z szacunkiem dla pamięci o mnogości analogicznych wspomnień.

W *Mama zawsze wraca* zapamiętana historia rozpoczyna się od bezpośredniego wskazania w warstwie wizualnej głównej bohaterki — kilkuletniej dziewczynki trzymającej w lewej ręce lalkę — Zuzię. Ilustratorka w sposób sugestywny podkreśliła niezwykle silną relację Zosi z lalką przedstawioną jako „córka” dziewczynki. Na okładce ich łączność zostaje ujęta poprzez takie same, wręcz nakładające się na siebie sukienki, których materiały w kolorze błękitnym zlewają się ze sobą, podkreślając niejednoznaczność podmiotowości bohaterki<sup>9</sup>. Również pierwsze zdanie w narracji Tuszyńskiej: „Nazywa się Zuzia. Moja laleczka. Moja córeczka” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020)<sup>10</sup> uwypukla swego rodzaju koegzystencję obu postaci. Zuzia, która towarzyszyła Zosi w trakcie ukrywania się, jest niejednokrotnie równorzędną postacią w owych historiach<sup>11</sup>. Szczególnie w mo-

<sup>9</sup> W ramach tożsamościowej komplikacji intrygujące okazuje się przedstawienie matki Zajczyk na wyklejce. Kobieta ujęta w miniaturze jest tą, która roztacza przed czytelnikiem różę na błękitnym tle. To w istocie ten sam materiał, z którego uszyte sukienki mają na sobie bohaterki na okładce. Kluczowa okazuje się perspektywa: połączenie pomniejszonej postaci matki w kontraście do stopniowo ogarniającego całą stronę materiału. To Natalia jest tą osobą, która przekazała córce lalkę (początkowo wyłącznie głowę). Jednocześnie to ona daje możliwość stworzenia relacji Zosi z Zuzią. „Raz mi przyniosła głowę lalki, samą głowę zrobioną z papier mache. Pytałam, czy Niemcy zabrali brzuszek, gdzie ona ma nogi, rączki? Mama powiedziała: »Nie ma, ale będzie miała. Ja jej zrobię«. Wiedziałam, że moja mama umie wszystko zrobić” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020).

<sup>10</sup> Brak paginacji.

<sup>11</sup> Justyna Kowalska-Leder podkreśla za Romą Ligocką, że ukrywające się dzieci wiodły niejednokrotnie „życie pożyczone”, które „polegało na wczuwaniu się w doświadczenia opiekunów” (Kowalska-Leder, 2009, s. 246). Najprawdopodobniej przyczyną przekładania emocji na lalkę była analogiczna potrzeba poszukiwania ratunku przed osamotnieniem, jak pisze Anna Dobiegała: „[...] pozbycie się wewnętrznego napięcia oraz odzyskania równowagi psychicznej [...]” (Dobiegała, 2012, s. 77).



mentach silnego niepokoju spowodowanego, dłuższą niż zwykle, nieobecnością matki: „[...] mówiłam do Zuzi: »Jesteś beksa, czego ryczysz, czego płaczesz, nie wolno za głośno płakać, co ty, chcesz, żeby cię Niemcy usłyszeli? Nikt nie może wiedzieć o tym, że tu jest dziewczynka. Cicho bądź!« [...] Tak do niej gadałam cały czas i tak ją pocieszałam” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Opisywana instynktowna potrzeba przefiltrowania traumatycznych doświadczeń przez opowieść kierowaną do lalki dotyka kluczowej kwestii w kontekście całej historii<sup>12</sup>. Wiąże się ze swego rodzaju niepokojami tożsamościowymi głównej bohaterki. Świadczą o tym słowa wypowiedziane przez dorosłą Zajczyk na początku wspomnienia minionego: „Mnie się zdawało, że z moją przeszłością jest coś nie w porządku” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Przebywanie „w piwnicy na skraju getta. W jakimś opuszczonym domu. W Warszawie” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020) oznaczało nie tylko samotność dziecka, ale także niemożność zdefiniowania siebie wobec rzeczywistości. Z tego też powodu ukrywająca je matka staje się nie tylko jedynym sposobem kontaktu ze światem, ale co równie istotne, wyłącznym źródłem wiedzy o nim<sup>13</sup>.

Tę zależność w sposób wymowny ukazuje Chmielewska poprzez przedstawienie na jednej z pierwszych stron publikacji dwóch drzew. Jedno z nich jest ciemne, uschłe, niczym umarłe, drugie natomiast ożywa czerwonymi kwiatami. Dostrzegalny dualizm wiąże się z permanentnie powtarzaniem przez dorosłą Rosner, że dla niej Polska „to nie było nic smutnego. To było coś wspaniałego. Dla mnie Warszawa to była moja mama” (Tuszyńska, Chmielewska 2020). To pozytywne wyobrażenie wynika z łączności osobistej pamięci z postacią matki, dla której prócz nadrzędnego celu uratowania córki, równie istotne było pragnienie ochrony dziecka przed wspomnieniami o sytuacji krańcowej. Perspektywę dziewczynki buduje wyłącznie postrzeganie matki, która chroni dziecko przed traumą rzeczywistości, symbolizowaną w ilustracji Chmielewskiej przez umarłe

<sup>12</sup> Warto wspomnieć, że dziewczynka po wyjściu z getta nie chciała przebywać w nowym domu na wsi: „Ani razu nie weszłam do [...] domu. Spałam z psem, przytulał mnie łapą” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Ów gest somatyczny, pozbawiony słów, prowadzi do oswojenia, przekroczenia bariery dystansu. Pies staje się kolejnym obiektem, na który Zosia może przerzucać traumatyczne emocje: „Bawiłam się z pieskiem [...] mówiłam — nie płacz, mama wróci. Jak do Zuzi” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020).

<sup>13</sup> W tym kontekście warto podkreślić, że w momencie wyjazdu Zosi z Polski, jak opowiada Tuszyńska, dziewczynka wraz z matką znalazła się na statku Galia, który miał docelowo dotrzeć do Hajfy. Podczas podróży Rosner spotkała inne dzieci, które „były niczyje”. Zapytana przez anonimowego chłopca o przyczyny nieustannego schodzenia pod pokład, odpowiedziała: „[...] muszę zobaczyć, czy moja mama jeszcze żyje” [...]. Spowodowało to konsternację chłopca: „Żadna mama nie żyje. [...] Niemożliwe. Nie ma takiej mamy, która by żyła. Nie ma. Zapytaj się wszystkich dzieci, czy ktoś ma mamę, która żyje” [...]. Niezrozumienie odrębności osobistych doświadczeń może wynikać m.in. ze wspomnianego osamotnienia dzieci. Indywidualność przeżyć ocalańców wzmacnia tym samym alienację. Natomiast zakładana oczywistość śmierci matek prowadzi do nieświadomej negacji odmienności oraz niejednokrotnie przypadkowości historii innych osób.

drzewo. Przejawem opisywanych trudności tożsamościowych staje się banderola obejmująca książkę, która jawnie nawiązuje do opaski z gwiazdą Dawida. W publikacji Tuszyńskiej i Chmielewskiej ten czytelny znak zostaje zastąpiony przez różę wyhaftowaną na błękitnym tle, fragmencie opisywanego wcześniej materiału sukienek Zosi i Zuzi. Motyw haftu jednoznacznie nawiązuje do profesji, jaką trudniła się Rosner w Izraelu:

Miałam studio haftu w samym centrum miasta, w Jerozolimie. Przyszła do mnie jakaś pani z Muzeum Izraela i powiedziała, że są takie zajęcia, wykłady na różne tematy. Oni chcieli, żebym ja coś opowiedziała o hafcie, bo ja haftuję, robię judaica [...] Wtedy pomyślałam, że może ja będę mówić o dziecięcym hafcie. Dlaczego są rysunki dzieci, a nie ma haftów [...]

Tuszyńska, Chmielewska, 2020

W opowieści Tuszyńskiej bohaterka już jako dorosła osoba podkreślała, że osobiste świadectwo zarezerwowała wyłącznie dla najbliższych: „[...] To nie tak, że ja nic nie mówiłam, zawsze coś mówiłam. Wiem, że są ludzie, którzy nic nie mówią, ja coś mówiłam. Tylko że nigdy nie mówiłam wszystkiego od początku do końca. Kawałkami. I też tylko tak... ludziom bliskim” (Chmielewska, Tuszyńska, 2020). Sztuka haftu staje się zatem najlepszym dla niej medium, dzięki któremu mogła opowiedzieć część traumatycznej historii przetrwania<sup>14</sup>. Jednak zastąpienie gwiazdy Dawida kwiatem może być odczytywane jako nieustanne ukrywanie, a jednocześnie „haftowanie” własnej, trudnej tożsamości.

W *Mama zawsze wraca* perspektywa dziecka tworzona jest przez język matki, która stara się zapisać w córce rodzaj pamięci kulturowej. Pragnie, by wizja kraju była pozbawiona — o ile to możliwe — traumy wojny. Z tego powodu decyduje się kreślić węglem na podłodze zapamiętanych fragmentów przeszłości:

Wszystko mi rysowała na ziemi, nie było papieru. Potem ścierała i rysowała od nowa. Czasami rysowała mi sanki [...]. I mówiła mi takim wiejskim akcentem: No proszę pani, usiąść na sankach i jedziemy. Ja siałam na tym rysunku, a ona mówiła: A jak się panienka źle przytrzyma, to panienka spadnie [...]. Tak mama mówiła. Mnie to okropnie śmieszyło.

Tuszyńska, Chmielewska, 2020

---

<sup>14</sup> Ważne, by podkreślić, że przyczyna niemożności opowiadania o przeszłości miała również źródło w potrzebie asymilacji w Nowym Kraju: „Zrozumiałam, że jak chcę tu być i żeby mnie dzieci lubiły [...], to muszę być wesoła i muszę umieć po hebrajsku. [...] Wiedziałam, że nie mogę powiedzieć nikomu, jak było, co się stało, gdzie jest mój ojciec, jak bili mamę, gdzie ja się chowałam. Nie wolno było o tym mówić” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Beata Tarnowska zwraca uwagę na to, że właściwie aż do procesu Adolfa Eichmanna temat Holocaustu nie funkcjonował w dyskursie publicznym w Izraelu. (Zob. Tarnowska, 2006; Zamojski, red., 2006).



Matka staje się jedyną osobą, która tworzy dla dziewczynki wyobrażeniową syntezę poszczególnych elementów kultury polskiej w miniaturze<sup>15</sup>:

Znałam nazwy ulic w Warszawie i umiałam śpiewać różne góralskie piosenki. Bo mama mi opowiadała, jak ze swoją rodziną jechała w góry. I piosenki śpiewała. I co tam było, i jak tam było [...], i górale, i jak się ubierają [...]. Robiła mi lalki z papieru i pokazywała, jak krakowianka jest ubrana, a jak dziewczynka z Łowicza. Że w Łowiczu mają spódniczki w paski, a w Krakowie wianek z kokardami.

Chmielewska, Tuszyńska, 2020

Z tego też powodu umiejętność przywoływania przeszłości w narracji matki sprawia, że Natalia Zajczyk nie tylko przekazuje wiedzę, ale staje się jednocześnie tą, która do piwnicy przynosi życie. Co ważne, także materialne elementy rzeczywistości:

Mama przynosiła mi różne gałązki do tej komórki [...]. Mama chciała mi wytłumaczyć, jak wygląda świat. Przyniosła mi raz liście jesienne. „Zobacz, Zosienko, czerwone, żółte, wiesz dlaczego? Jest bardzo zimno, liście dostają takich kolorów i potem przychodzi wiatr”. [...] Potem tłumaczyła mi, jak to jest, jak pada deszcz. „Wiesz, jak pada deszcz, to jest taka chmurka pełna wody i nagle wychodzą z niej kropelki. Wtedy ludzie mokną na ulicy [...]”

Tuszyńska, Chmielewska, 2020

Ten materialny aspekt staje się widoczny w ilustracji przedstawiającej matkę, która pod połami płaszcza gromadzi nie tylko rzeczy w wyobraźni ilustratorki przypięte paskiem do materiału, takie jak: nożyk, marchewkę, nici, ale także otwartą skrzynię ze starą fotografią, nazwą ulicy Żłotej, mapą czy kluczem. Również pod płaszczem, w walizce, leży śpiąca Zosia, otoczona czułymi rękami matki. Przedstawiane przez Tuszyńską próby kodowania w córce pamięci o przeszłości tworzą w odbiorze — wraz z ilustracjami Chmielewskiej przekonanie o terapeutycznym wymiarze stosunków matki z córką. Ponawiane przez rodzicielkę gesty zapisywania obrazu kultury są jednocześnie poszukiwaniem potwierdzenia w sobie, że świat nie kończy się na tym, co dostrzegalne. Porządkując chaos świata, stara się ona zachować równowagę psychiczną.

Szczególnie interesującym aspektem stylizacji opowieści Tuszyńskiej na dziecięce postrzeganie okazuje się wpisywanie sytuacji krańcowej w przestrzeń ba-

---

<sup>15</sup> Interesujące, że w publikacji nie pojawiają się elementy kultury żydowskiej. Potencjalną przyczyną może być fakt, że „mama nie była religijna, na odwrót, była lewicowa, ale wychowana tradycyjnie” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Ponadto już w trakcie przebywania w getcie Natalia Zajczyk usiłowała namówić swojego ojca, by „ściął pejsy i zdjął jarmułkę, założył inne ubranie [...]” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). Odrzucenie sugestii córki, a następnie tragiczna śmierć dziadka Zosi mogły być przyczyną traumatycznej niechęci do opowiadania o żydowskiej tradycji.

śni. Dotyczy to głównie fragmentów, w których autorka przywołuje szczególnie niebezpieczne momenty z przeszłości:

Pewnego razu mama wróciła i przyniosła dwie puszkę kawy. Opowiadała, że nie mogła ich sprzedać, bo zatrzymali ją w łapance. Niemcy zrobili takie koło, jak w dziecinnej zabawie. [...] Mama była nauczycielką dla małych dzieci. Nagle przypomniała sobie tę zabawę. I rozłączyła Niemcom ręce. Byli tak zdumieni, że nie zaprotestowali [...].

Tuszyńska, Chmielewska, 2020

Przypomniane przez Tuszyńską ryzykowne działanie wpisuje się, podobnie jak przywoływanie przeszłości, w próbę przełamania traumy poprzez rozbicie postrzegania sytuacji krańcowej. Matka zatem kreuje iluzję „zabawy”, by możliwie zneutralizować dramatyczność sytuacji. Ten zabieg można również zauważyć w opisie wówczas, gdy matka przekonuje Zosię, że w piwnicy będzie mieszkać „jak krasnoludek” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020).

W zupełnie odmienny sposób, choć również nawiązujący do baśni, przedstawiona zostaje działalność matki podejmowana w czasie wojny. Zajczyk była zaangażowana w wyprowadzanie dzieci z getta na aryjską stronę: „Ona przenosiła dzieci z getta na aryjską stronę. Rozdawali je potem do klasztorów, do rodzin. Opowiadała, że jest jak ten czarodziej z fletem, który dzieci wyprowadza z miasta, jak w tej bajce wszystkie za nią idą” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020). W owym fragmencie matka nawiązuje do klasycznej baśni braci Grimm: *Flecista z Hameln*. W tytułowym mieście podawał się za szczurołapa, który ma uwolnić miasto od plagi myszy i szczurów:

Szczurołap wyciągnął piszczałkę, zagrał na niej, a wtedy szczury i myszy powychodziły ze wszystkich domów i ustawiły się za nim. Szczurołap skierował się ku bramie miasta, a cała gromada zwierząt podążała jego śladem. Gdy doszedł do Wezery, zdjął ubranie i wszedł do rzeki, a za nim ruszyły wszystkie zwierzęta, które się potopiły. Gdy mieszkańcy zorientowali się, że zostali uwolnieni od plagi, zaczęli pod różnymi pozorami wymawiać się od zapłacenia obiecane honorarium, aż szczurołap odszedł zgorzkniały i gniewny<sup>16</sup>.

Dubiski, 1999

W klasycznym wariacie baśni szczurołap w akcie zemsty postanowił ponownie użyć piszczałki, by wyprowadzić setkę dzieci z miasta. W dostępnych przekazach trudno stwierdzić, co w konsekwencji stało się z dziećmi: „Dwoje — jak mówią — spóźniło się i wróciło: z tego jedno oślepiło, a drugie oniemiało; niewidome nie potrafiło pokazać miejsca, ale mogło powiedzieć, gdzie grajek ich zaprowadził, a drugie znało miejsce, ale nic nie słyszało [...]” (Dubiski, 1999).

---

<sup>16</sup> Zob. Kuczyńska-Koschany, Maleszyńska, Szczęśna, red., 2003.

Porównując swoje poświęcenie z historią flecisty, matka jednocześnie ukazuje niemożliwość pełnego ukonkretyzowania przeżyć ratowanych dzieci oraz swój niepokój odnośnie do ich losu. Tym samym zawarte w baśni niedopowiedzenie staje się tożsame z niemożnością zamknięcia historii (prze)trwania.

*Mama zawsze wraca* Agaty Tuszyńskiej okazuje się formą redefinicji samego aktu świadczenia o sytuacji krańcowej. Wspomnienia, choć oparte na osobistej historii przetrwania Jael Rosner (Zosi Zajczyk), stają się jednocześnie próbą zrozumienia przez autorkę własnej tożsamości w kontekście wysłuchanych bądź odczytanych opowieści świadków. Stawia ona tym samym pytania o relację między zapożyczoną przeszłością a pamięcią zbiorową, która jest „uproszczona, ujednolicona. Jej zadaniem jest wyrażenie najistotniejszej, najbardziej niezmiennej prawdy na temat tożsamości grupy — zwykle prawdy tragicznej” (Novick, 1999, s. 7). Jednocześnie konstruowany przez Tuszyńską język w korelacji z opisywaną formą picture booka daje możliwość hermeneutycznej interpretacji wykorzystywanego języka świadectw. Tym samym formalne założenie obecności podwójnego adresata w postaci dziecka i dorosłego umożliwia przedstawienie uniwersalności „historii miłości i nadziei. Historii, która pozwala wierzyć w moc słowa” (Tuszyńska, Chmielewska, 2020).

## Literatura

- Balcerzan E., Wysłouch S., red., 1985, *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Warszawa.
- Baszewska M., 2016, *Architektura picture booka. Twórczość Iwony Chmielewskiej*. „Sztuka Edycji”, nr 2, s. 115—123.
- Bojarska K., 2012, *Dwie wieże, dwa wydarzenia: Art Spiegelman i trauma odzyskana*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 70—90.
- Brodzka-Wald A., Krawczyńska D., Leociak J., red., 2000, *Literatura polska wobec Zagłady*, Warszawa.
- Dobiegała A., 2012, *Dziecko jako medium Zagłady*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 75—79.
- Dubiski S., 1999, *Ile prawdy jest w tej legendzie?* „Wiedza i Życie”, nr 6.
- Głowiński M., i in., red., 2005, *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, Kraków.
- Kowalska-Leder I., 2009, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław.
- Krupa B., 2013, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987—2003)*, Kraków.
- Kuczyńska-Koschany K., Maleszyńska J., Szczęsna J., red., 2003, *Bajki dla Janki*, Poznań.
- Lipka-Sztarbałło K., 2010: *Przestrzeń zakręcona, czyli między oknem, lustrem a komputerem*. „Świat Książki Dziecięcej” nr 6, s. 1—3.
- Novick P., 1999, *The Holocaust in American Life*, Boston—New York.
- Picture book. Rozmowa z Iwoną Chmielewską*, 2011, rozmawiała Kruszyńska E., „Polonistyka”, nr 3, s. 60.

- Podpora A., 2019, *Niepokorne świadectwo Zagłady a dyscypliny pamięci — Oskarżona: Wiera Gran Agaty Tuszyńskiej w wersji oryginalnej i eksportowej*, „Przekładaniec”, nr 39, s. 74—108.
- Spiegelman A., 2020, *Maus. Opowieść ocalałego*. Wydanie zbiorcze, Bikont P., przeł., Warszawa.
- Tarnowska B.: *Bejn polanit le’iwrit. O polsko-hebrajskim bilingwizmie literackim w Izraelu (rekonesans)*. „Wielogłos” nr 2(28), s. 99—123 [data dostępu: 13.10.2021].
- Tuszyńska A., 2011, *Oskarżona: Wiera Gran*, Warszawa.
- Tuszyńska A., Chmielewska I., 2020: *Mama zawsze wraca*, Warszawa.
- Zamojski J.E., red., 2006, *Migracje i kultura*, Zamojski J.E., red., Warszawa.

### Źródła internetowe

- Baszewska M.: *Odkrywanie i tabuizowanie ukrytego w picture bookach Iwony Chmielewskiej*. [https://www.grupakulturalna.pl/pliki/pongoVIII-9\\_baszewska.pdf](https://www.grupakulturalna.pl/pliki/pongoVIII-9_baszewska.pdf) [data dostępu: 17.10.2021].

**Martyna Dymon** — absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz studiów polsko-żydowskich Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Doktorantka Literaturoznawstwa Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz słuchaczka Żydowskiego Uniwersytetu Otwartego w Warszawie. Jej główne zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kategorii traumy w literaturze świadków Holocaustu oraz ich potomków. Autorka recenzji i szkiców o twórczości Teresy Ferenc, Bronki Nowickiej, Mieczysława Jastruna, Moniki Sznajderman, Menachema Kipnisa, Tomasza Pietrzaka i Irit Amiel.

e-mail: [dymon.martyna@gmail.com](mailto:dymon.martyna@gmail.com)