

Zagłada Żydów. Studia i Materiały
Holocaust Studies and Materials

VOL. 11 (2015)

ISSN: 1895-247X
eISSN: 2657-3571
DOI: 10.32927
WWW: www.zagladazydow.pl

Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN
Polish Center for Holocaust Research

Bartosz Kwieciński, Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady; Katarzyna Mąka-Malatyńska, Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie

Iwona Kurz
Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

i.kurz@uw.edu.pl
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7180-8670

DOI: https://doi.org/10.32927/ZZSiM.493
Strony/Pages: 639-642

CC BY

OPEN ACCESS

Bartosz Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków: Universitas, 2012, 339 s.

Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmi*e, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012, 323 s.

Trudno przecenić znaczenie filmu dla kształtowania zbiorowych wyobrażeń na temat przeszłości, w tym również Zagłady. Pamięć o tym wydarzeniu ma już własną historię, którą – obok procesów zbrodniarzy oraz kolejnych pomników i muzeów – współtworzą także daty premier filmu *Ostatni etap* (1948 r.) Wandy Jakubowskiej, serialu *Holocaust* (1978 r.) Marvina J. Chomsky'ego, dokumentu *Shoah* (1985 r.) Claude'a Lanzmanna czy dramatu *Lista Schindlera* (1993 r.) Stevena Spielberga. Dynamika tej filmowej historii odzwierciedla przemiany stosunku do Zagłady i przypisywanej jej roli w kulturze zachodniej, a zarazem te przemiany współtworzy – jedno z bardziej istotnych napięć pojawia się tutaj między rekonstrukcją przeszłości i próbą przywołania doświadczenia świadków i ofiar a współczesnym imaginarium złożonym z licznych klisz, powidoków i postśladów. To w całości materia obszerna, uwikłana nie tylko w historię, lecz także w gorące spory o estetykę (możliwość i stosowność reprezentacji) oraz etykę twórców i widzów.

Niewiele jest zatem tematów, które wymagałyby tak licznych zastrzeżeń i dopowiedzeń, zanim jeszcze badacz (badaczka) się nimi zajmie. Bartosz Kwieciński jako swoiste motto do książki *Obrazy i klisze* – tłumacząc się jednocześnie z jej podtytułu – przywołuje fragment artykułu Jacka Leociaka wskazującego na bieguny, między którymi powinna pomieścić się refleksja o Zagładzie, jeśli nie chcemy doprowadzić do tego, że jej doświadczenie zostanie „wypchnięte poza obszar tego, co realne" (s. 16). Te bieguny to trywializacja i kicz oraz sublimacja i sakralizacja; z jednej strony zatem groźbą jest łatwość obrazowania, z drugiej pozorna trudność owocująca pustym patosem.

Polskie filmoznawstwo, jak cała polska kultura, znajduje się tu w szczególnej sytuacji. Holokaust, zwłaszcza w swoim najbardziej masowym wymiarze nowoczesnych fabryk eksterminacji, dokonał się na ziemiach polskich – jego pierwsze filmowe poświadczenia to dokumenty zrealizowane zaraz po wyzwoleniu obozów Auschwitz-Birkenau (tzw. *Kronika wyzwolenia Auschwitz*) i Majdanek (*Majdanek – cmentarzysko Europy* Aleksandra Forda). Dziedziczymy zatem te „skrwawione ziemie", by sparafrazować tytuł książki Timothy'ego Snydera, a także pamięć tego, co się na nich działo; jednocześnie niemiecki plan Zagłady i jego realizację pokrywa gęsta sieć zróżnicowanych postaw Polaków wobec tej

sytuacji i Żydów, a potem pamięci o ich zamieszkiwaniu i śmierci na ziemiach polskich. Na to nakłada się jeszcze świadoma i nieświadoma polityka władz PRL, taktyki twórców i reakcje odbiorców. Piszę o tym wszystkim nie po to, żeby przypominać oczywistości, lecz by uczulić na kłopotliwość materii – czego najlepszym przykładem są losy *Idy* Pawła Pawlikowskiego w polskich kinach i prasie.

Literatura przedmiotu jest ogromna, choć w większości dotyczy omówień pojedynczych filmów lub motywów. Wynika to także z faktu, że produkcja filmowa na temat Zagłady w Polsce jest w sensie ilościowym niemała – przy wszystkich problemach związanych z kryterium uznania, że konkretne dzieło dotyka rzeczywiście tej problematyki, jest to kilkadziesiąt (w tej chwili około pięćdziesięciu) filmów fabularnych i dobrze ponad dwieście dokumentalnych.

W tym sensie można powiedzieć, że Katarzyna Mąka-Malatyńska, podejmując próbę napisania syntezy tego tematu, postawiła przed sobą zadanie niewykonalne. Autorka wprost deklaruje, że zajmie się powojennymi filmami polskimi umieszczającymi Zagładę w sercu narracji, ale też tymi, które do tej kwestii odnoszą się pobocznie. Dość powiedzieć, że w wydanej również w 2012 r. książce Joanny Preizner *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie* (Kraków–Budapeszt: Wydawnictwo Austeria, 2012) autorka zajmuje się ledwie osiemnastoma wybranymi filmami, przedstawiając je przede wszystkim przez pryzmat materiałów źródłowych – okoliczności powstania i recepcji – dając w efekcie ponad 550 stron tekstu! Znacznie bogatszy materiał Mąka-Malatyńska analizuje na stronach trzystu, z wszystkimi tego konsekwencjami. Główna jest taka, że napisała książkę podstawową dla tematu, do której zapewne powinien sięgnąć każdy, kto będzie się zajmował polskim filmem o Zagładzie, utwór bogaty w konteksty i odwołania, z (w miarę) pełną filmografią i bibliografią, ale zarazem dzieło zawodne jako propozycja autorska, zarówno na poziomie analitycznym, jak i interpretacyjnym.

Wynika to i z decyzji, by pisać o wszystkim, i z pomysłu na ustrukturyzowanie tego obszernego materiału za pomocą kategorii z porządku poetyki dzieła filmowego: bohatera (z jednej strony uprzywilejowania pozycji dziecka, z drugiej konstrukcji tożsamości), konstrukcji czasoprzestrzeni oraz filmowej formy (nieco niejasne pozostaje dla mnie odróżnienie dwu ostatnich poziomów). W efekcie ten sam film bywa przywoływany w kilku miejscach, akapit tu, akapit tam (przydałby się indeks tytułów). Całość dzieła filmowego się rozprasza, niknie; zapowiadana analiza filmu przeradza się w opis diegezy; jednocześnie w wyniku przywoływania mnogości tytułów (o różnej w końcu wartości i znaczeniu) rozmywa się intencja interpretacji. Analizy często nie wykraczają poza istniejące opracowania, różne filmy przywoływane są jedynie zdawkowo i nawet tam, gdzie pojawiają się ciekawe tropy (np. kwestia przekazu drugiego stopnia w kontekście *Kornblumenblau*, s. 216–127), musimy pozostać z kilkoma zdaniami. Miałaby książka wszelkie walory podręcznika, ale tu z kolei stoi nieco na przeszkodzie brak ujęcia chronologicznego i uwzględnienia w szerszym stopniu kontekstu społeczno-politycznego, który niestety miał również wpływ na estetykę.

W wielu miejscach autorka wikła się w dyskusje, mam wrażenie, pozorne, jak wtedy, kiedy wiele uwagi poświęca „obronie" Wandy Jakubowskiej przed socrealizmem (jakby to miało znaczenie), na dodatek dowodząc, że więźniarki – komunistki! – czekają jedynie na wyzwolenie, a nie na nowy ustrój. W innym miejscu Mąka-Malatyńska wykazuje, że warto zajmować się *Kornblumenblau*, mimo że film nie dotyczy zagłady Żydów, bo są tam bohaterowie żydowscy, a jednocześnie nie dostrzega, iż pokazana w filmie sekwencja gazowania to jedyna w polskim kinie (i jedna z nielicznych w światowym) prób przedstawienia samego dzieła eksterminacji (fragment ten zostaje wspomniany w jednym zdaniu). Sądzę, że podobne kwestie wykraczają tylko poza różnice w interpretacji.

Moje największe wątpliwości budzi przyjęta w książce perspektywa, wyrażona już w tytule *Widok z tej strony*. Bo właściwie której? I kto patrzy? Sugerowana we wstępie metodologicznym perspektywa antropologiczna (trudno zresztą powiedzieć, że stosowana jakoś konsekwentnie) wskazana jest jako ta, która pozwala na przyglądanie się „obcości kulturowej" – tymczasem perspektywa ta wymaga sproblematyzowania, jest nawet problematyzowana w niektórych polskich filmach o Zagładzie. Wielu bohaterów (i ich pierwowzorów) w sytuację obcości kulturowej zostało wrzuconych; tym, co pozostaje nieprzekraczalne, jest radykalna odmienność doświadczenia, zwłaszcza granicznego, które nie jest przecież tym samym. Czy naprawdę śmierć Niny w *Krajobrazie po bitwie* Wajdy jest „symbolem zapomnienia o dawnych sąsiadach Polaków"? Czy w ogóle da się powiedzieć, że dziewczyna jest „sąsiadką"? Język książki nie pomaga w precyzyjnym niuansowaniu zagadnień; autorka nadużywa klisz w rodzaju: „Auschwitz jest symbolem", „kultura i sztuka nie wytrzymały próby Auschwitz", „traumatyczne doświadczenie", zdecydowanie lokując własny wywód zbyt blisko jednego z biegunów wskazanych przez Jacka Leociaka.

Całkowicie odmienną strategię autorską zastosował Bartosz Kwieciński, który swoją książkę oparł na przedstawieniu dwu filmów poświęconych Zagładzie. Dwu – ale za to jakich. *Shoah* Lanzmanna i *Lista Schindlera* Spielberga nie tylko wyznaczają istotne cezury w wizualnej refleksji o Zagładzie, lecz także za każdym z tych dzieł stoi pokaźna biblioteczka opracowań i monografii. W dwu częściach książki autor umieszcza analizowane dzieła w centrum, organizując wokół nich dyskusję, bardzo złożoną dzięki i randze filmów, i ich odmienności. Dokument i fabuła, wieloletni projekt i produkcja hollywoodzka, niereprezentacja jako zasada estetyczna i estetyka świadoma holokaustowych klisz – to przeciwstawienie można ciągnąć długo. Przyjęte ujęcie pozwala Kwiecińskiemu na interpretację Zagłady w związku z nowoczesnością, przedstawienie postaw reżyserów i ich zaplecza intelektualnego i produkcyjnego, podjęcie zagadnień pamięci, zarówno w ujęciu fenomenologicznym, jak i historycznym, przemian pamięci zbiorowej, przede wszystkim we Francji[1], po części w Polsce, ale też

[1] Dla porządku warto dodać, że tytuł filmu Alaina Resnais'go *Noc i mgła* to nie tylko metafora, ale również świadome odniesienie do niemieckiej akcji „Nacht und Nebel", która za-

pamięci „globalnej" (za sprawą Hollywood) oraz edukacji, a także konstrukcji stereotypów narodowych Żyda, Polaka i Niemca. Dwa przedstawiane filmy funkcjonują tu zatem jako modelowe odniesienia do problematyki Zagłady: historia ich produkcji, kontekst myślowy, recepcja, wszystko to w istocie staje się metonimią podstawowych napięć w tej dyskusji.

Wywód jest napisany z pasją, autor nie stroni od własnych ocen, ale nie podporządkowuje im refleksji, a gęstą materię potrafi przedstawić jasno. Co nie znaczy, że nie prowokuje pytań i wątpliwości. Podstawowe, jak dla mnie – ujawnię tu oczywiście własne zainteresowania – dotyczy kategorii tytułowych. Nieco tylko wyostrzając opinię, powiem, że najmniej w całej książce mówi się właśnie o materii wizualnej. Tytułowe odróżnienie, które niejako narzuca się na opozycję Lanzmann–Spielberg, nie tylko jest wątpliwe metodologicznie (klisze to także obrazy), lecz także nie do końca przekonuje mnie jako metafora. Z jednej strony mamy bowiem Lanzmannowskie odrzucenie reprezentacji i „obrazu" (nawet jeśli logicznie wątpliwe, wielokrotnie przez niego podejmowane) i jego burzliwą polemikę z Jean-Lukiem Godardem. Z drugiej – całość konstrukcji *Listy Schindlera* świadomie odnoszoną do istniejących klisz estetycznych, do utrwalonych obrazów pociągów, pryszniców, które nie są prysznicami, i „złych, ale pięknych" nazistów. Tej refleksji mi trochę zabrakło i w tym sensie w książce Bartosza Kwiecińskiego kino – obraz, który jest dyskursywny i niedyskursywny zarazem – zostaje przez dyskurs pożarte. Ze stratą dla kina, choć nie bez pożytku dla czytelników.

Iwona Kurz

sadniczo nie dotyczyła Żydów, lecz różnego rodzaju „opozycjonistów". Upieram się przy tym drobiazgu, bo pokazuje on, w inny sposób, nieoczywistość odniesienia do Zagłady w latach powojennych.