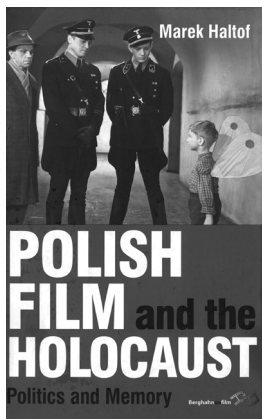


Holokaust i polityka



TERESA RUTKOWSKA

Dobrze, że istnieje sztuka, bo prawda by nas zabiła...

Jerzy Pilch, *Dziennik*

We wstępie do książki Anette Insdorf *Indelible Shadows: Film and the Holocaust* Elie Wiesel przytacza sentencję rabina z Kocka: *Są prawdy, które trzeba komunikować za pomocą słowa, są głębsze prawdy, które mogą być przekazane tylko za pośrednictwem ciszy, na innym poziomie, i są takie, których nie można wyrazić nawet ciszą*. A jednak, dodaje Wiesel, trzeba je komunikować¹. Częściej zresztą – czyni to też Marek Haltof w swojej książce *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory* – jest cytowana inna wypowiedź Wiesela, na pozór sprzeczna z powyższym stwierdzeniem, o tym, że – jako zdarzenie ontologiczne i jedyne w swoim rodzaju – Holokaust, a w tym Auschwitz, nie może być ani wyjaśniony, ani wizualizowany, gdyż z racji skali i wagi horroru opiera się językowi². A jednak pracowywanie traumy przez pokonywanie oporu języka staje się udziałem i świadków zdarzeń, i filozofów, i historyków, i artystów. Ten problem przedstawienia nieprzedstawialnego jest także wyzwaniem dla twórców filmowych. Nie ma tu jednej formuły. Pomiędzy pojmowaniem filmu jako zwierciadła rzeczywistości a filmu jako sztuki, która skutecznie operuje językiem dyskursywnym, w tym też elipsą i metaforą, rozciąga się cała skala możliwości. Na temat Zagłady powstały więc dziesiątki filmów fabularnych. Marek Haltof, historyk filmu, obecnie profesor filmoznawstwa w Northern Michigan University w Marquette, od lat popularyzuje w świecie wiedzę o polskim filmie. Tym razem wkroczył na bardzo trudny dla nas teren. Książka *Polski film i Holokaust. Polityka i pamięć* stawia czoło problemom, które dotychczas rzadko były tak obszernie omawiane w kontekście polskiego filmu. Zbiegiem okoliczności książka ukazała się jednak niemal równocześnie z publikacjami Joanny Preizner *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie* i Bartosza Kwiecińskiego *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*. Obie prace zasługują z pewnością na osobne omówienie, tym razem jednak chciałabym skupić się na przedsięwzięciu Marka Haltofa, także z uwagi na to, że perspektywa, którą przyjął, nie pokrywa się z ujęciami zaproponowanymi przez wspomnianych autorów, a w dodatku może być dla tych ujęć doskonałym punktem

odniesienia. Dzieje się tak za sprawą mocnego i konsekwentnego sproblematyzowania tematu. Haltof w syntetyczny i precyzyjny sposób wskazuje na polityczny i ideologiczny kontekst polskiego kina od lat powojennych po współczesność i opisuje skutki oddziaływania mechanizmów politycznych na filmowe przedstawienia Holokaustu. Jest to znacznie bardziej znamienne dla filmu niż dla literatury czy innych typów wypowiedzi artystycznej z uwagi na państwowo-partyjną strukturę organizacyjną kinematografii PRL.

Taką postawę badawczą uwiarygodnia paradoksalnie dystans poznawczy autora, jego spojrzenie z zewnątrz, przez pryzmat zachodnich opracowań problemu oraz możliwość i umiejętność skonfrontowania ich z polskim doświadczeniem. Ale to z kolei stawia go wobec konieczności niejako obosiecznego kwestionowania czy obnażania stereotypów i żydowsko-polskich, i polsko-żydowskich.

Następujące kwestie wyłożone przez Haltofa uważam za kluczowe: uwzględnienie faktu, że II wojna światowa w Polsce ukonstytuowała dwie wersje narracji historycznej, polskiej i żydowskiej, dwa typy pamięci narodowej, wreszcie dwa typy wrażliwości bynajmniej nie tożsame, choć odwołujące się często do tych samych faktów oraz – na nieco innej płaszczyźnie rozważań – świadomość, że każdy polski film, który dotyka problematyki Holokaustu, dotyczył w istocie także Polaków, a był też, na swój sposób i z różnym nasileniem, zwłaszcza w oczach partyjnych funkcjonariuszy, sprawą państwową. Tak jest poprowadzony tok wywodu – właśnie z uwzględnieniem złożoności przedstawianych zagadnień i skomplikowanych wzajemnych relacji, począwszy od pierwszych dni po wyzwoleniu.

Haltof koncentruje uwagę na powojennych filmach fabularnych i dokumentalnych, zrealizowanych w Polsce przez polskich twórców, w układzie chronologicznym, rejestrującym procesy i fluktuacje polityczne. Bierze pod uwagę zwłaszcza polskie archiwa i polską recepcję prasową dzieł, nie tracąc jednak z oczu bogatej, przede wszystkim anglosaskiej literatury na temat Holokaustu, z uwzględnieniem najnowszych źródeł, jak i recepcji zagranicznej omawianych filmów.

Na wstępie szkicuje na użytek czytelnika zagranicznego historyczne tło zdarzeń po zakończeniu II wojny światowej i w okresie konstytuowania się nowej władzy. Wspomina też o próbach reaktywacji przedwojennego nurtu kina jidysz, unicestwionych po umocnieniu się reguły socrealistycznej. Jednym z pierwszych powojennych filmów polskich mogła być biografia Janusza Korczaka, według scenariusza Ludwika Starskiego, w reżyserii Aleksandra Forda (pisze o tym szerzej Tadeusz Lubelski w ostatniej książce poświęconej historii polskich filmów niezrealizowanych). Do powstania *Korczaka* wówczas niestety nie doszło – postać starego doktora, odbiegająca od doktrynalnych wzorców, nie miała jednoznacznej akceptacji władz komunistycznych, a jego męczeńska śmierć w niewystarczający sposób wspierała żydowski mit heroiczno-waleczny, który chcieli ewokować ocaleni z Zagłady. Zaś sam projekt, po dramatycznych perturbacjach, znalazł urzeczywistnienie w dwóch wersjach, niemieckiej, w reżyserii Forda (1974), ocenianej jako nieudana, i późniejszej, polskiej, według pomysłu Holland i Wajdy (1990). Tak więc pierwszym polskim filmem, w którym pojawia się motyw Zagłady, obok migawek z *Zakazanych piosenek* Buczkowskiego, był w relacji Marka Haltofa *Ostatni etap* (1948) Jakubowskiej, a zaraz potem *Ulica Graniczna* (1949) Aleksandra Forda. Autor wskazuje na sygnały ingerencji władz, rozpoznawalne na każdym etapie powstawania dzieł, począwszy od decyzji skierowania scenariusza do pro-

dukcji. Jakubowska, sama więźniarka obozów koncentracyjnych, ale też żarliwa wyznawczyni idei komunizmu, uważała realizację takiego filmu za obowiązek wobec pamięci ofiar. Czynniki państwowe, przy udziale mocodawców radzieckich, opowiadały się za wizją Auschwitz jako przestrzeni cierpienia wszystkich narodów europejskich, czemu kres położyło wyzwolenie przez armię radziecką i polityka Stalina. Oficjalne komunikaty w Polsce dzieliły ofiary wedle przynależności państwowej – bez wskazania na żydowskie pochodzenie – stąd zawyżona liczba zgładzonych Polaków, weryfikowana mozolnie dopiero wiele lat potem, właściwie już po przełomie politycznym. Jednak główną bohaterką filmu jest Żydówka Marta. Mimo wielu zastrzeżeń (także ze strony byłych więźniów, postrzegających w dziele Jakubowskiej antypolskie akcenty przez przypisanie postaw bohaterskich więźniom o przekonaniach komunistycznych, przede wszystkim Rosjanom i Żydom) *Ostatni etap* daje przejmujący obraz ludobójstwa, który przeniknął na Zachód. Haltof kładzie jednak nacisk na jego wyraźny klucz propagandowo-ideologiczny.

Ulica Graniczna Aleksandra Forda skrywała podobne problemy. Nasilające się represje wobec byłych żołnierzy AK oskarżanych o zdrady i kolaborację, coraz mocniejsze prerogatywy służby bezpieczeństwa i kielecki pogrom, w wyniku którego zamordowanych zostało 41 Żydów, zaogniały wzajemne antagonizmy. Ponadto – jak pokazuje Haltof – w 1948 r. odsłonięto w Warszawie pomnik sławiący powstanie w getcie, podczas gdy pamięć o powstaniu warszawskim została zafałszowana na całe lata, jego uczestnicy zostali poddani prześladowaniom, a na pomnik czekali aż do 1989 r. Nad filmem Forda Partia roztoczyła pełną kontrolę, choć udało się go ukończyć przed usankcjonowaniem socrealizmu. Chodziło też o to, by wątek martyrologii żydowskiej wzmocnić o element heroicznej waleczności zbuntowanych powstańców. Idea polsko-żydowskiego oporu wobec Niemców była tu ważniejsza od hołdu ofiarom Holokaustu. Mimo to *Ulica Graniczna* była dość dobrze przyjęta przez widzów.

Temat Holokaustu wraz z tematem wojny powrócił dopiero w filmach szkoły polskiej (rozdział ten został przedrukowany w bieżącym tomie „Kwartalnika”). W efekcie przemian popaździernikowych w końcu lat 50. przetoczyła się pierwsza fala emigracji Żydów, głównie do Izraela. Postały jednak wówczas takie filmy, jak *Samson* Wajdy, *Naganiacz* Petelskich, *Świadectwo urodzenia* Różewicza czy *Pasażerka* Munka.

Kiedy władze uznały, że należy poskromić tę intensywną tendencję artystów do rozrachunków z niedawną przeszłością, nastąpił czas nazwany przez Haltofa epoką „zorganizowanego zapominania” (1965-1980). Punktem zwrotnym była izraelsko-arabska wojna sześciodniowa w czerwcu 1967 r., w wyniku której dokonano się zerwanie stosunków dyplomatycznych Polski z Izraelem i idące za tym wydarzenia marcowe 1968 r. z erupcją antysemitkich wystąpień i kolejną falą emigracji żydowskiej, która zagarnęła również wielu ludzi filmu. Holokaust zostaje wówczas usunięty z oficjalnego dyskursu, pojawia się jednak w obszarze „ezopowym”, pod tkanką głównych opowieści. Haltof przywołuje tu takie filmy, jak *Julia*, *Anna*, *Genowefa* Sokołowskiej, *Krajobraz po bitwie* Wajdy, *Wycieczkę w nieznane* Ziarnika, czy wreszcie *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa. To jednak *Długa noc* Nasfetera przyciąga uwagę Haltofa; to opowieść, w której obnażona została ludzka słabość, podłość, ale i bohaterstwo wobec dylematu, jaki stwarza „prerażająca obecność” ukrywającego się Żyda. Film poniekąd stał się ofiarą marca, odesłano

go na półki na ponad 20 lat. Co istotne – za sprawą masowej emigracji – problematyka stosunków polsko-żydowskich wylała się poza granice Polski i została poddana międzynarodowej ocenie.

Symptomy zmian pojawiły się wraz z ruchem solidarnościowym. Okres od strajku w stoczni po stan wojenny rozbudził nadzieję na wolność, także wolność od cenzury i partyjnego nadzoru. Powrócił też w licznych utworach literackich i filmowych temat Holokaustu, a do trudnej rewizji postaw dał asumpt Claude Lanzmann z filmem *Shoah* i drukowany w „Tygodniku Powszechnym” z 1987 r. esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* o konieczności przepracowania przez Polaków problemu Zagłady, winy i odpowiedzialności. Stan wojenny, będący tak znaczącą cezurą dla Polaków, okazał się mniej istotny w kwestii, którą zajmuje się Haltof. Proces odzyskiwania pamięci (i wiedzy) ruszył i trwa po dziś. Holokaust jest jego istotnym i tyleż bolesnym, ile drażliwym elementem. Polityka historyczna polaryzuje i długo jeszcze będzie polaryzować społeczeństwo, które w końcu uczy się brać odpowiedzialność za własne wybory ideologiczne i etyczne. Te końcowe rozdziały, wraz z analizą *Pianisty* Polańskiego i esejem na temat *Korczaka* i *Wielkiego Tygodnia* Wajdy oraz motywem Jedwabnego, przesuwają akcent z odgórnej manipulacji ideologiczno-politycznej na czynnik ekspresji autorskiej i artystycznej, która staje wobec określonych oczekiwań i mitologii społecznych. To rodzi nowe problemy i na nowo ustala relacje twórcy z widzem. Co ważne, pewne wątki i schematy okazują się dotkliwie niezmiennie i nieusuwalne, jak dowodzi Haltof, także w tych nowych narracjach, jak na przykład schemat konfliktu kobiety żydowskiej obdarzonej niepokojącym powabem erotycznym z kobietą Polką, uosobieniem macierzyństwa i siły, czy motyw natrętnej, niechcianej żydowskiej obecności, która burzy kruche bezpieczeństwo polskiej wojennej egzystencji.

Ostatni rozdział jest poświęcony analizie przekazów dokumentalnych Zagłady, także w ich historycznym rozwoju.

Tym, co powinno przyciągnąć uwagę polskiego czytelnika, jest nie tyle faktografia – choć jej znajomość nie jest tak powszechna, jak by należało sądzić – ile konsekwentnie podejmowana próba konfrontacji przeciwstawnych perspektyw, polskiej i żydowskiej, która wytrąca nas z ustalonych kolein myślenia i skłania do przewartościowania osądów, a ostatecznie nadaje refleksji wymiar etyczny, który ostatnimi czasy, wobec tendencji obalania wszelkich form tabu, został nieco zdyskredytowany.

TERESA RUTKOWSKA

Marek Haltof, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, Berghahn Books, New York 2012.

¹ E. Wiesel, *Foreword*, w: A. Insdorf, *Indelible Shadows, Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2003, s. X.

² Za: M. Haltof, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, Berghahn Books, New

York 2012, s. 3; por. też: A. Douglass, T. A. Vogler, *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*, Routledge, New York 2003, s. 24.