

Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej

Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim

TOMASZ ŁYSAK

Terry Eagleton w *Ideology*¹ twierdzi, że ideologia jest związana z władzą i zasadniczym wypaczeniem rzeczywistości w obrazie. W wąskim rozumieniu materiały z getta są obrazem fałszywym (bez wątplenia są również prawdziwe², gdyż odzwierciedlają punkt widzenia filmujących, uciekających się niejednokrotnie do inscenizacji w celu unaocznienia złowrogich stereotypów). Niemniej ideologiczny aparat widzenia (i pokazywania) tworzy pewne ślepe pola (gdyż patrzeniu towarzyszy odwracanie wzroku). W związku z tym zdjęcia te przekazują jedynie ograniczony zakres historii. Aby przewyciężyć ten determinizm zastanej ideologii, stosowano kilka metod: przemontowanie filmu wzbogacone komentarzem z offu, zaangażowanie eksperta, który swoim autorytetem zaświadczy o odmienności historii od jej obrazu, oraz najświeższą, cyfrową ingerencję w obraz.

Powyższe metody zostaną szczegółowo zanalizowane na przykładzie trzech filmów: *Requiem dla 500 000* Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka (1962), *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* Jolanty Dylewskiej (1993) i *912 dni getta w Warszawie* (2001)³. Ponadto odwołam się do filmów wyprodukowanych za granicą, takich jak *The Warsaw Ghetto* (BBC, scenariusz i produkcja Hugh Burnett, komentarz Alexander Bernefes, 1966), *Tsvi Nussbaum: A Boy from Warsaw* (reż. Ilkka Ahjopalo, koprodukcja fińsko-francuska, 1990), *The Warsaw Ghetto Uprising* (wyprodukowanego na zamówienie kibucu Lohamei Hageaot, 1993) oraz *A Day in the Warsaw Ghetto. A Birthday Trip in Hell* (reż. Jack Kuper, Kanada, 1991).

Wszystkie wykorzystują niemiecki materiał wizualny. Ostatni opiera się na zbiorze 140 negatywów zrobionych przez Heinza Joesta w 1941 roku. Mimo iż nieznane są motywy, dla których sierżant Wehrmachtu postanowił uczcić swoje urodziny, wkradając się do getta i robiąc zdjęcia, istotny jest fakt, iż na jednym ze zdjęć mieszkaniec getta zdejmuje czapkę przed fotografem. Scena nie pozostawia wątpliwości, iż aparatem fotograficznym posługuje się umundurowany Niemiec, którego obecność w getcie wzbudza przerażenie. Ślady obecności fotografujących Niemców zauważamy również w materiałach filmowych zrealizowanych przez ekipy w getcie.

Obraz poświęcony postaci Tsvi Nussbauma próbuje rozwikłać zagadkę słynnego zdjęcia rzekomo wykonanego w getcie warszawskim⁴, na którym widzimy chłopca z uniesionymi w górę rękoma (Nussbaum twierdzi, że to jego uwiecznio-

no na tym zdjęciu). Izraelski film *The Warsaw Ghetto Uprising* poświęcony powstaniu w getcie uzupełnia nazistowskie obrazy rysowanymi planszami przedstawiającymi bojowników w akcji (ten nacisk na działalność bojowników jest charakterystyczny dla pamięci Holocaustu w Izraelu)⁵.

Bez refleksji nad pośmiertnym życiem propagandy nazistowskiej trudno o analizę powojennego wykorzystania materiałów z epoki, bowiem propaganda zakłada bezkrytyczne przyjmowanie jej treści. Co się dzieje z treściami propagandowymi po zmianie modelu ideologicznego? Nie można zapominać, że nowe konteksty również niosą ze sobą znaczenie ideologiczne, które wpływa na percepcję ideologii nazistowskiej⁶. Warto tu zwrócić uwagę na powojenne interpretacje powstania w getcie warszawskim, które przywołują na myśl warszawski pomnik tego zrywu: na awersie przedstawieni są bojownicy, zaś rewers pokazuje bezimienną masę idącą na śmierć bez walki; przedstawienie jest wzorowane na obrazie *Golus* („wychodźcy, wygnańcy”) krakowskiego malarza Samuela Hirszenberga z 1904 roku przedstawiającym pochód Żydów opuszczających swe domy po pogromie⁷.

Obrazy zarejestrowane w warszawskim getcie stały się symbolem Zagłady Żydów. Stało się tak po części z powodu braku materiałów wizualnych dokumentujących funkcjonowanie obozów śmierci, lecz także dlatego, że powojenni filmowcy raz po raz używali tych obrazów, aby opowiedzieć o powstaniu w getcie warszawskim, o życiu Żydów pod okupacją nazistowską w ogóle lub o osobistych losach w krajach pod niemieckim panowaniem. Stosunek do wykorzystywania archiwaliów zmienił się: tuż po wojnie były materiałem źródłowym do montowania nowych filmów, później filmowcy starali się połączyć materiał archiwalny ze zdjęciami kręconymi po wyzwoleniu (najbardziej znanym przykładem jest tutaj *Noc i mgła* Alaina Resnais /1955/, opierająca się jednak na zdjęciach zrobionych podczas wyzwolenia obozów przez Amerykanów), aż do całkowitego odrzucenia cytowania archiwaliów przez Claude’a Lanzmanna (nie znaczy to bynajmniej, iż zarzuca on wszelakie odwołania do prawdy historycznej⁸ – pod koniec *Shoah* o powstaniu w getcie rozmawiają jego dwaj uczestnicy). I mimo iż filmowcy nie przestali korzystać z tych ujęć w swoich filmach, należy podkreślić, iż absolutny zakaz głoszony przez Lanzmanna mówi wiele o zmianie postawy wobec możliwości stosowania nagrań archiwalnych. Co więcej, zmienił się wachlarz dopuszczalnych metod używanych do przywołania przeszłości.

Pisząc o filmach przedstawiających powstanie w getcie, Mikołaj Jazdon ubolewa nad ograniczoną perspektywą opowiadanych historii sprowadzającą się często dosłownie do dystansu, z którego kamera rejestrowała obraz walk w getcie. Autor zauważa również, iż powtarzanie ograniczonego zestawu symboli prowadzi do zastęgnięcia historii w kliszach. Filmy dokumentalne cierpią według Jazdona na podobną słabość, nie sposób wyjść poza zastany materiał, który – mimo iż ma wartość dokumentalną – redukuje obraz powstania do niemieckiego triumfalizmu. Jazdon widzi kilka możliwości obejścia tych ograniczeń: komentarz z offu, inscenizacja, filmowe ujęcia dokumentów i historycznych miejsc oraz relacje świadków.

Jazdon wspomina o dwóch filmach, które są tematem niniejszej analizy: *Requiem dla 500 000* i *Kronice powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana*. O obrazie Bossaka mówi, że jest to *opowiadanie o powstaniu w getcie*

ŻYCIE POŚMIERTNE PROPAGANDY NAZISTOWSKIEJ

w kontekście dziejów dzielnicy żydowskiej oraz szerzej, historii zagłady Żydów polskich podczas II wojny światowej⁹, film ten ma być opowieścią o zagładzie na przykładzie getta warszawskiego. Omawiając film Dylewskiej, zwraca uwagę na następujące zabiegi formalne: wykadrowywanie poszczególnych fragmentów, odtworzenie ich w zwolnionym tempie dwa, trzy razy po sobie, stop-klatki.

Filmy wybrane przeze mnie do analizy są dostępne w sprzedaży, co sprawia, iż mogą być wykorzystywane w szkołach oraz innych placówkach edukacyjnych. W związku z tym istotne jest zwrócenie uwagi na ideologiczne uwikłanie obrazu, pominięcie i ograniczeń. Z jednej strony, obrazy te wykorzystywane są ze względu na ich charakter poznawczy (informacyjny cel tych filmów staje się jasny w sposobie organizacji materiału, komentarzach czy szczególnym nastawieniu do obrazu). Z drugiej strony *Requiem dla 500 000* realizuje skomplikowany zamysł estetyczny. Dlatego też konieczne będzie zwrócenie uwagi zarówno na formalne aspekty wykorzystania zastanego materiału filmowego, jak i na cele, dla których wyprodukowano filmy. Wyznaczenie tych celów prowadzi również do skomponowania obrazu z myślą o konkretnych odbiorcach, wpisuje ich w obraz (nie można zapominać, iż materiał wyjściowy był przygotowany z myślą o określonych widzach i że te dwie grupy docelowe spotykają się w filmie, który przemontowuje zdjęcia z archiwum). Jednym z podstawowych problemów, z jakim musi się zmierzyć twórca filmu dokumentalnego o Zagładzie, jest więc konieczność odwołania się do opresyjnego dyskursu oprawców, lecz także podkreślenie krytycznego dystansu. Nie można bowiem zapominać o tym, że Zagłada opierała się na sankcjonującym ją podłożu ideologicznym.

Lucy Dawidowicz pisze, iż nie ma podstaw, aby sądzić, że bojownicy nakręcili jakiś materiał w getcie i wątpi także w możliwość nakręcenia filmu przez członków polskiego podziemia. Dawidowicz skupia się na filmie *The Warsaw Ghetto* wyprodukowanym przez BBC, który według niej w znaczący sposób przeinacza rzeczywistość getta, gdyż został zmontowany w całości z niemieckich materiałów o nie do końca jasnym pochodzeniu. Istnieją trzy potwierdzone źródła tych materiałów: ujęcia nakręcone w maju 1941 roku, film nakręcony przez SS w maju i czerwcu 1942 (tuż przed wielką akcją wysiedleńczą) oraz zdjęcia zrobione na rozkaz Jürgena Stroopa w kwietniu i maju 1943. Zdjęcia wykonane podczas powstania zostały zrobione w konwencji reportażu, natomiast wcześniejszy materiał to *starannie zaaranżowane mistyfikacje*¹⁰.

Dawidowicz nie ma wątpliwości, że film BBC powstał, aby pokazać los Żydów zgotowany im przez Niemców, wywołać przerażenie widzów oglądających te straszne czyny oraz obudzić współczucie dla żydowskich ofiar. Głównym celem autorów było więc potępienie Niemców, mimo iż czasami komentarz narracyjny kłóci się z pokazywanymi obrazami. Problemem dla autorki są obrazy ofiar, które pozostają w pamięci, nawet gdy widzowie po jakimś czasie zapomnieli komentarz. Tym samym współcześni widzowie zapamiętują obrazy w taki sposób, w jaki mieli je zapamiętać widzowie niemieccy. Obrazy te nie przestają wywoływać obrzydzenia (Dawidowicz odwołuje się tutaj do mistrza niemieckiej propagandy Goebbelsa, który stwierdził, iż napisy nie zmieniają oddziaływania zdjęć). Autorka twierdzi, że film BBC, mimo iż powstał w dobrej wierze, mija się z prawdą o getcie. Przywołuje przykład przemontowanej sekwencji z łaźni – z wyciętymi fragmentami, na których Niemcy zmusili kobiety i mężczyzn do

wspólnej kąpieli, przez co mylnie pokazano łaźnię jako miejsce, gdzie publicznie myto się, by pozbyć się wszy. Przeinaczono tym samym znaczenie rytualnego obmycia. Dawidowicz zauważa, iż Niemcy nie filmowali pozytywnych aspektów życia w getcie, gdyż te nie odpowiadały ich propagandowym zapotrzebowaniom ¹¹. Z drugiej strony podkreśla, iż znaleźliśmy się w epoce fotomanii, kiedy pracochłonne studiowanie historii zostało zastąpione przywiązaniem do mechanicznych przedstawień wydarzeń historycznych, odbieranych jako „prawdziwy zapis przeszłości”. Krótki esej jest uzupełniony cytatami z tekstów pisanych w getcie, które w znaczący sposób kontrapunktują uproszczenia i oczywiste kłamstwa oryginalnego materiału filmowego oraz niemożliwe do uniknięcia niedostatki filmu montażowego opartego na materiale propagandowym. Trzeba zauważyć, że uwagi krytyczne skierowane wobec realizacji filmowych zostały wzięte pod uwagę w późniejszych filmach, których twórcy uczyli się na błędach swoich poprzedników, ale także w inny sposób podchodzili do konwencji dokumentu.

Przejdę teraz do teoretycznych rozważań nad związkiem pomiędzy widzeniem a możliwością pokazania tego, co się widzi, na taśmie filmowej, a później w zmontowanym materiale. Andrzej Gwóźdź wiąże ze sobą widzenie i ślepotę: *Ale przecież wiedzieć oznacza jednocześnie zawsze: czegoś nie widzieć, skoro to, co wypełnia filmowy obraz, stanowi zarazem rejestr niewidzialnego, nieobecnego, skoro filmowa reprezentacja obok widzialności wytwarza zawsze także ślepotę, bez której nie ma tego, co widzialne* ¹². Widzowie po Holocauście widzą i wiedzą ¹³ znacznie więcej niż niemiecka widownia w czasie wojny (która, jak się wydaje, nigdy nie widziała obrazów likwidowania getta oraz ujęć zrobionych w maju 1942 roku).

Gwóźdź twierdzi, że technika cyfrowa zwalnia od konieczności patrzenia przez obiektyw, ale moim zdaniem w przypadku przetwarzania obrazu z getta ten fakt jest błogosławieństwem, gdyż reżyser i widz nie przyjmują perspektywy „złego oka” propagandy. Media cyfrowe pozwalają na bezpośrednią ingerencję w przestrzeń kadru, co umożliwia zmianę znaczenia (nie jest to rezygnacja ze stosowania komentarza, gdyż obróbka cyfrowa występuje często w filmie edukacyjnym, posługującym się redundancją znaczeniową i repetycjami jako techniką perswazyjną).

Korzystanie czy też odmowa korzystania z materiałów archiwalnych są uwikłane w konflikt różnych ocen etycznych dotyczących dopuszczalności cytowania; ponadto w opowiadaniu historii o Zagładzie mieszają się perspektywy ofiar, ocalałych, sprawców czy świadków przyglądających się z boku.

Teoria filmowa do lat 60. bardzo często posługiwała się pojęciem montażu na określenie formalnych zabiegów związanych z obróbką materiału filmowego i nazwę tę stosowano także jako synonim obróbki obrazu w ogóle ¹⁴. W teorii literatury posługiwano się tym terminem, mówiąc o zestawianiu ze sobą gotowych fragmentów. To literaturoznawcze rozumienie montażu zostanie przeze mnie przywołane w późniejszej części artykułu za sprawą terminu „palimpsest”.

Już w pierwszym trzydziestoleciu istnienia kina montaż zyskał rangę procesu twórczego, który polegał na organizowaniu struktury kompozycyjno-narracyjnej utworu ekranowego, a zarazem ukierunkowywał przebieg przedstawianych zdarzeń, zjawisk i procesów oraz sposoby ich odbioru, zgodnie z założeniami zawartymi w scenariuszu, często modyfikowanymi w trakcie realizacji filmu ¹⁵. Na

ZYCIE POŚMIERTNE PROPAGANDY NAZISTOWSKIEJ

wczesnym etapie rozwoju kina ważną rolę odegrały eksperymenty Lwa Kuleszowa, który zestawiając zdjęcie twarzy aktora z obrazami wywołującymi określone skojarzenia, dowiódł, iż widzowie „wpisują” emocje w niezmienny obraz twarzy. To doświadczenie ma kluczową wagę dla opisywanego przeze mnie zjawiska, gdyż pokazuje sposób myślenia twórców filmowych w odniesieniu do zastanego materiału, który mimo swej niezmienności staje się plastyczny za sprawą montażu. Wprowadzenie dźwięku do kina nie zmniejszyło roli montażu, zestawienie efektów dźwiękowych z obrazowymi pozwoliło na dodatkową swobodę przekształcania treści: *celowe przeciwstawienie efektów sonorystycznych treściom wizualnym nie zniszczy kultury montażu, ale przeciwnie stanie się okazją do doskonalenia metod służących wywoływaniu wrażeń estetycznych i sugestii i jeszcze głębszych niż dotąd osiągnięte doznań emocjonalnych*¹⁶. Udźwiękowianie filmów zaczęło być nazywane montażem pionowym (w odróżnieniu od tradycyjnego, który nazywano poziomym). Tadeusz Miczka przywołuje klasyfikację Karla Reisza, według którego każdy film montażowy (tzn. zmontowany z gotowego materiału nakręconego przez kogoś innego) jest filmem eksperymentalnym¹⁷.

Zastępowanie jednej treści przez inną przy zachowaniu tworzywa poprzedniego zapisu przywodzi na myśl technikę palimpsestu. Termin ten oznacza starożytny lub średniowieczny rękopis, z którego został zeszkrobany lub starty tekst wcześniejszy. W przenośnym znaczeniu o palimpseście mówimy, mając na myśli wieloznaczny tekst, w którym spoza znaczenia dosłownego prześwitują znaczenia ukryte. W przeszłości o powtórnym wykorzystaniu pergaminu decydowały względy ekonomiczne, ale także religijne, gdyż na pogańskim manuskrypcie zapisywano teksty ojców Kościoła¹⁸. W odniesieniu do filmu mówi się o interakcji pomiędzy poszczególnymi elementami: wizualnością, dźwiękiem, dialogami i historią. Filmowy palimpsest nie służy jednak do wyrażania sądu wartościującego.

Nadpisywanie na tekście propagandowym stanowi o krytycznym dystansie w stosunku do przejętego materiału, a jednocześnie pokazuje nieuchronność korzystania z niego¹⁹. Wobec braku innych obrazów filmowcy podejmują decyzję, czy zmagać się z niechcianymi efektami ideologicznymi, czy też uciec się do alternatywnych metod uzupełniania „ślepych miejsc” obrazu. Cytowanie komentarza z epoki (tak jak w filmie *A Day in the Warsaw Ghetto*, gdzie przywołuje się zapisy z getta m.in. Mary Berg) jest jednym ze sposobów pisania postscriptum do zastanych obrazów.

Eric Barnouw²⁰ w swojej historii kina dokumentalnego mówi, że lata tuż po wojnie były czasem, gdy dokument traktowano jako oskarżenie. Materiał do filmu Bossaka *Requiem dla 500 000* pochodzi z przechwyconego magazynu w Neubabelsberg. W archiwum tym znaleziono również prywatne albumy fotograficzne nazistów dokumentujące ich zbrodnie. Materiały te posłużyły jako dowód na procesie w Norymberdze (filmowano także sam proces). W późniejszych latach odchodzono od konwencji oskarżenia, odwołując się raczej do konwencji elegii lub do historycznego dystansu.

Metoda montażowa jest klasyczną metodą kinematografii stosowaną w celu dowolnej zmiany znaczenia obrazu przez zestawienie go z innym obrazem. Jeżeli jednak korzystać wyłącznie z wyżej wymienionych materiałów, to niemożliwość takiego zestawienia staje się oczywista. Z tego powodu poleganie wyłącznie na

niemieckim materiale archiwalnym zakłada konieczność wprowadzenia komentarza z offu.

Takie rozwiązanie wybrał Jerzy Bossak w klasycznym *Requiem dla 500 000* – film opiera się na tekście komentarza odczytywanym przez lektora. Tekst nałożony na ujęcia archiwalne ustala dokładny moment realizacji filmu dokumentalnego: w 20. rocznicę powstania w getcie. Opowiadana historia wychodzi od przywołania porażki wojny obronnej we wrześniu 1939 roku. Dodaje się natychmiast, że od samego początku w ruchu oporu *do walki z wrogiem stają najlepsze siły narodu*. Związek pomiędzy oporem a działaniami niemieckimi jest niepodważalny; oglądamy bowiem katalog prześladowań: aresztowania, obławy, egzekucje. Warto podkreślić, że o żydowskim cierpieniu mówi się jako o części cierpienia polskiego (*szczególnie ostre formy przybiera niemiecka akcja eksterminacyjna przeciw Żydom*). Pierwszym niemieckim zarządzeniem wymierzonym przeciwko Żydom był nakaz pracy fizycznej – na filmie widzimy osuszanie bagna. Późniejsze zarządzenie o wprowadzeniu obowiązku noszenia opasek jest ilustrowane zdjęciem starego Żyda z opaską na ramieniu. Kolejnym krokiem było zgromadzenie wszystkich Żydów w gettach, przedstawione w następującej sekwencji ujęć: zbliżenie na opaskę, zdjęcia niemieckich zarządzeń na murach i długie ujęcie tłumu w getcie kręczone od góry.

Napis z tytułem filmu pojawia się dopiero po zamknięciu getta, chwilę później widzimy mur dzielący Warszawę na dwie części – po stronie żydowskiej kłębi się tłum (pokazywany również od góry²¹). Mimo to, jak dowiadujemy się z komentarza, getto nie zostało szczerze oddzielone od reszty Warszawy – cały czas szmuglowana jest żywność. Informacji o szmuglu towarzyszy pochodząca z *Kroniki Ringelbluma* uwaga, że getto jest państwem klasowym. W celu udowodnienia tej tezy pokazano zdjęcia zrobione przez niemiecką ekipę w restauracji, nie komentując w żaden sposób, jak powstały te ujęcia. Życie w getcie nie ograniczało się do troski o własne interesy: *Janusz Korczak, Emanuel Ringelblum i dziesiątki innych usiłują ochronić przed głodem najmłodszych*.

Narracja o getcie jest próbą odtworzenia świadomości mieszkańców zamkniętej dzielnicy w chwili uwiecznionej przez kamerę, przedstawienie teatralne ma być dowodem, że getto ma jeszcze nadzieję na przetrwanie. Chwilę później słyszemy o karze śmierci za opuszczanie getta oraz za pomoc udzielaną Żydom po aryjskiej stronie. Tym niemniej nacisk jest położony na działania sprzeciwiające się niemieckim zarządzeniom: szmugiel (widać tutaj rozdźwięk pomiędzy niemieckim obrazem a rzeczywistością getta: karą za szmugiel była najczęściej śmierć – początkowo stosowano karę aresztu – a nie pozbawienie towaru, jak każe nam wierzyć ekipa filmowa). Twórcy filmu musieli się liczyć z wrażliwością potencjalnej publiczności, nieprzygotowanej na drastyczne obrazy wprowadzania nowego porządku na ziemiach pod kontrolą nazistów. Pomimo wysiłków mieszkańców dzielnicy zamkniętej getto czeka śmierć głodowa, wpisana w niemiecki plan „rozwiązania kwestii żydowskiej”.

Ruch oporu przygotowuje powstanie (wysłannik PPR twierdzi, iż wszystkich łączy ten sam wróg), a reakcją okupanta na te plany ma być akcja wysiedleńcza. Sposób pokazywania akcji obciąża radę żydowską oraz żydowską policję (podkreśla się wyjątkową brutalność tejże). Działania ruchu oporu, który stara się przekonać mieszkańców getta, że transporty są kierowane do komór gazowych, okazują

ZYCIE POŚMIERTNE PROPAGANDY NAZISTOWSKIEJ

się nieskuteczne – ludzie nie chcą wierzyć i idą bez sprzeciwu. Tak przywołuje się podwójną historię getta: oporu i jego przeciwieństwa, czyli biernej zgody na śmierć. Komentarz dosyć dowolnie podchodzi do chronologii, gdyż tuż po informacji o wysiedleniu słyszymy, że bojownicy zabarykadowali się, czekając na moment rozpoczęcia powstania.

Problematiczność użycia komentarza z offu ujawnia się, gdy mowa o wybuchu powstania: *Wielkanoc, święto, o którym autor niemiecki napisał: najbardziej radosne ze świąt chrześcijańskich, symbolem radości jest słowo „Alleluja” i obraz Chrystusa wstającego z grobu*. Komentarz ten usprawiedliwia na planie religijnym zniszczenie getta i jego mieszkańców, odwołując się do znaczenia Wielkanocy (czyli chrześcijańskiej wersji żydowskiej historii wyjścia), wpisuje też żydowskie cierpienie w chrześcijańskie schematy eschatologiczne. Ponadto dźwięki *Alleluja* Haendla przywodzą na myśl niemiecki triumfalizm wciągający kulturę w służbę wojnie.

W związku z brakiem materiału filmowego z likwidacji getta Bossak korzysta z fotografii, uciekając się do konwencji filmu ikonograficznego (w którym za sprawą ruchu kamery i innych środków filmowych „ożywia się” statyczne obrazy). O zakończeniu powstania dowiadujemy się z depeszy Stroopa do Hansa Franka z dnia 16 maja, który ogłosił, że dzielnica żydowska przestała istnieć. Końcowe ujęcia przedstawiają wysadzanie kolejnych budynków; w ostatnim ujęciu kamera robi odjazd z ruin budynku, który otacza zrównana już z ziemią dzielnica. Tablica na końcu filmu przypomina, że wszystkie zdjęcia pokazane w filmie pochodzą od Niemców – *operatorów Wehrmachtu, SS i Gestapo* – na początku widzimy zresztą niemieckiego kamerzystę patrzącego w obiektyw innej kamery a potem przez obiektyw własnej.

Piętrowa konstrukcja *Requiem dla 500 000* ma charakter palimpsestu zarówno w warstwie technologicznej (na niemieckie nieme obrazy nakładany jest słowny komentarz), jak też jeśli chodzi o relacje pomiędzy poszczególnymi warstwami znaczeniowymi komentarza. Wydaje się, że Bossak bezwiednie powiela stereotyp żydowskiej bierności. Ponadto chronologia wydarzeń w getcie oraz ich subiektywna ocena mogą wywołać wrażenie, iż to wyłącznie powstańcy mieli rację (objętość tego artykułu nie pozwala na przedstawienie historycznych argumentów za i przeciw powstaniu; ponadto moralne rozważanie słuszności takiej decyzji grozi popadnięciem w błąd etycznie wątpliwego ferowania wyroków *a posteriori*). Zaskakująca jest tutaj logika zakończenia (tak jakby historia getta prowadziła do powstania, a takie skojarzenie nasuwa się z wielką siłą, Holocaust jest w tym filmie traktowany jako jedna z form polskiej martyrologii). Co więcej, monumentalne zakończenie powiela niemiecką butę.

Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana Jolanty Dylewskiej (1993) rozpoczyna się od wyliczenia niemieckich przepisów wymierzonych przeciwko Żydom, poszczególne nakazy są wypisane białymi literami na czarnym tle; nie towarzyszy temu żaden komentarz (pierwszą datę stanowi 28 października 1939 r., lista urywa się w pewnym momencie). Pierwszym archiwalnym ujęciem jest obraz starego Żyda skadrowany tak, że najpierw widzimy opaskę na ramieniu, a dopiero potem twarz. Rok 1940 jest ilustrowany niemieckimi zdjęciami, na których widać wymianę spojrzeń żydowskich ofiar z niemieckimi kamerzystami (ich spojrzenia spotykają się „wewnątrz” obiektywu). Bardzo charakterystyczne



912 dni getta, reż. Tomasz Pijanowski (2001)



912 dni getta, reż. Tomasz Pijanowski (2001)

są tutaj sceny zdejmowania czapki przez mężczyzn. Niektóre ze zdjęć są nieostre, a operator jakby nie panował nad trzymaną w rękach kamerą. Fragmentom kronik towarzyszy muzyka skomponowana przez Jana Kantego Pawluśkiewicza, która milknie, gdy wchodzimy do powstającego getta, kadrowanego od góry – w tym ujęciu widzimy kłębiący się przed kamerą tłum. Użycie takiej perspektywy sugeruje stosunek podrzędności filmowanych w stosunku do założonego odbiorcy, ale także zupełnie dosłownie operator patrzy na filmowanych z góry przeświadczony o własnej wyższości wobec mieszkańców getta. Spojrzenie widza zostało zaplanowane i jego pochodną jest spojrzenie operatora.

Reżyserka prowadzi narrację wyłącznie za pośrednictwem obrazów i dat: w 1941 roku po raz kolejny widzimy tłum stłoczony w getcie, materiał archiwalny nosi ślady uszkodzenia przez wodę (nie został wyczyszczony w „nowym” filmie). Trzeba także podkreślić, że pierwotny zapis był niemy, a Dylewska unika zapośredniczonego świadectwa czy też bezosobowego komentarza. Podkreślany w tytule fakt, że kronika jest osobistą relacją Marka Edelmana, wyklucza ingerencję innego głosu narratorskiego. Rok 1942 przynosi obrazy brutalności Niemców zmuszających schwytych Żydów do patrzenia w obiektyw (stara kobieta jest „ustawiana” do zdjęcia ręką jej córki) czy tańca na kolanach przed kamerą. Końcowa sekwencja załadunku do wagonów przedstawia wielką akcję wysiedleńczą. Brak komentarza może być rozumiany na dwa sposoby: jako wezwanie, aby widzowie znający chronologię eksterminacji odtworzyli ją z fragmentarycznych obrazów lub jako próba stworzenia elegii poświęconej ofiarom (w tym przypadku chronologia jest mniej istotna). Tę drugą sugestię potwierdza kadr, przez który przechodzimy od historii getta do kroniki powstania. Na macewie wypisana jest data śmierci – 1943.

Właściwa kronika rozpoczyna się w przeddzień wybuchu powstania – 18 kwietnia; najpierw z ciemności dobiega głos Marka Edelmana, a w końcu widzimy jego twarz, jest oświetlona silnym światłem z boku, co daje wrażenie pomnikowości mówiącego, ale także tę pomnikowość bierze od razu w nawias – Edelman mówi przecież z cienia.

Opowieść ilustrują kadry z niemieckich zapisów, które zmontowano tak, aby odpowiadały danemu wątkowi. Dobrym przykładem może być sekwencja, w której Edelman opowiada o pani Rucie, kobiecie z dzieckiem, która nie zgodziła się na wyjście z getta ze względu na chorą matkę (na niemieckich kadrach widzimy najpierw kobietę z dzieckiem, a potem leżącą staruszkę). Edelman wspomina bojowników, przypominając imiona tych, którzy zginęli oraz okoliczności ich śmierci (bez wątplenia jest to metoda zapobieżenia „ślepoty” niemieckich ujęć). Opowiada także o uczuciach, które umykały obiektywowi kamery, o łatwości, z jaką samotni mieszkańcy getta nawiązywali znajomości, gdyż *nikt nie chciał być samotny*.

Edelman jako ostatni z żyjących powstańców mówi o powstaniu, w którym pełnił kluczową rolę. Kadry z niemieckich filmów zostają wyrwane ze swego kontekstu i służą jako ilustracja historii opowiedzianej w danej chwili; ponadto reżyserka wielokrotnie powtarza wybrane ujęcia, skupiając się na poszczególnych fragmentach kadru. To powtórzenie stanowi próbę studiowania obrazu wbrew intencji niemieckiego filmowca. Kilkakrotne powtórzenie sceny przejścia ojca z trójką dzieci przed obiektywem wrywa ich z anonimowości tłumu, mimo iż nie

ZYCIE POŚMIERTNE PROPAGANDY NAZISTOWSKIEJ

znamy ich imion. Przywrócenie imion wizerunkom jest możliwe w przypadku bojowników ŻOB-u – przy każdym ze zdjęć legitymacyjnych pojawia się imię i nazwisko bojownika. Po tej identyfikacji reżyserka znów pokazuje tłum, sugerując, że mimo iż nie można ustalić tożsamości poszczególnych osób, nie możemy ograniczyć się do patrzenia na nich oczyma niemieckich oprawców.

Brak zgody na niemieckie kryteria przedstawienia najdobitniej widać w chronologii powstania przyjętej przez Edelmana, który kończy opowiadanie na dacie 10 maja, kiedy to bojowcy wydostali się z getta, nie wspominając o nazistowskim, triumfalnym zakończeniu likwidacji getta w chwili wysadzenia synagogi 16 maja. Dla niego momentem zwrotnym oporu było otoczenie przez Niemców bunkra na Miłej 18, samobójstwo Anielewicza oraz innych dowódców powstania. Określenie Edelmana mianem kronikarza nie jest więc zabiegiem czysto konwencjonalnym – jak prawdziwy kronikarz organizuje wydarzenia zgodnie z własnym przeświadczeniem o ich wadze.

Bez wątplenia film jest dialogiczny: po pierwsze w pewnym momencie słyszymy spoza kadru głos reżyserki, która prosi Edelmana o doprecyzowanie relacji, a po drugie w filmie brak bezpośredniego komentarza dotyczącego pokazywanych ujęć. Wydaje się, że twórcy filmu założyli, że po 40 latach od zakończenia wojny prosta perswazja stała się niewystarczająca. Tym samym widz stoi przed koniecznością powiązania obrazów z kronikarskim zapisem, nie mogąc się odwołać do gotowych scenariuszy odbioru. Ponadto manipulacja materiałem filmowym i potwarzanie ujęć zatrzymują uwagę na poszczególnych osobach, które patrząc w obiektyw niemieckiej kamery, zaczynają patrzeć także na nas.

Film Dylewskiej może być odczytywany jako nawiązanie do konwencji narracji eksperckiej, bardzo często wykorzystywanej w filmach edukacyjnych czy perswazyjnych. Jednak w przypadku narracji o Holocauście mówienie o ekspertyzie jest pozbawione sensu; ponadto Edelman wymyka się takiej kategoryzacji, nie podkreślając własnych zasług, oddając sprawiedliwość innym członkom organizacji bojowej. Nie nadużywa wyjątkowej pozycji, skromnie i bez patosu opowiada o wydarzeniach, których był uczestnikiem lub świadkiem. Po wielokroć przyznaje się także do niewiedzy; gdy nie zna losów osób, o których opowiada, buduje prawdopodobne scenariusze, snuje domysły.

Film edukacyjny *912 dni getta w Warszawie* jest próbą przezwyciężenia determinizmu ideologicznego niemieckich realizacji za sprawą nowoczesnych technik obróbki obrazu oraz znanych wcześniej metod, takich jak komentarz z offu oraz przywołanie pisanych dokumentów z epoki²². Nie spotykamy tu, jak w *Requiem dla 500 000*, ujednocniającej perspektywy polskiego cierpienia, lecz wyraźne wskazanie na odrębność żydowskiego losu. W dodanym komentarzu Władysław Bartoszewski kładzie nacisk na współistnienie dwóch kultur, natomiast Boy-Zeleński postuluje zbliżenie się kultur polskiej i żydowskiej u progu wojny. Ten postulat wiąże się ze zmianą sposobu pokazywania Zagłady – oprócz obrazów śmierci pokazywana jest żywa kultura, która uległa anihilacji.

Zdjęcia Żydów, którym Niemcy obcinają brody, ilustrują pierwsze niemieckie zarządzenia wymierzone przeciwko Żydom. Przywoływane zdjęcia zostały podane obróbce: poszczególne klatki nakładane są na siebie, postaciom idącym ulicami dorysowywane są opaski z żydowską gwiazdą. Gdy mowa o kolejnych obostrzeniach, obrazy przedstawiające konkretne rodzaje działalności „stemplow-

wane” są napisem „verboten” (trzeba jednak zauważyć, że materiał wybierany do tych ujęć pochodzi z roku 1942 – m.in. obraz modlących się Żydów). Ciekawym sposobem pokazania procesu powstawania getta jest przebitka planu dzielnicy zamkniętej – przez kontury planu getta widzimy ludzi chodzących po jego ulicach. Podobnie zilustrowano zamykanie getta – przez środek ulicy „pędzi” dodany cyfrowo mur oddzielający getto od aryjskiej strony. Obróbka ta służy wydobyciu pewnych szczegółów obrazu, np. gdy cytowany jest Ringelblum mówiący o zabiciu Żydówki, która wyszła poza obręb getta, postać w kadrze zostaje otoczona białą obwódką i wycięta.

Zafałszowanie niemieckich obrazów jest obnażane w bardzo świadomy sposób – gdy mówi się o dorobkiewiczach z getta, wspomina się o tym, że jedzenie obiadu w restauracji zostało zaaranżowane na potrzeby niemieckiej propagandy. Obrazy dostatku szczególnie ostro kontrastują z relacją Mary Berg o głodzie w getcie oraz z raportem o śmiertelności (na tle szeregu wózków wywożących na cmentarz zwłoki zbierane z ulic pojawia się liczba 100 000 – tyle osób zmarło z głodu i chorób). Zestawienie różnych poziomów wypowiedzi z jednej strony można wytłumaczyć typową dla filmu edukacyjnego zasadą redundancji przekazu, z drugiej strony jednak można je postrzegać jako metodę obróbki pierwotnego zapisu (obróbki jako palimpsestu). Zestawianie kadrów z epoki z dokumentami pisany mi pokazuje te aspekty rzeczywistości getta, od których niemiecka kamera odwracała wzrok, np. pomoc społeczną, działalność archiwum Ringelbluma, listy od krewnych deportowanych do obozu w Chełmnie nad Nerem.

Realizatorzy filmu odnoszą się wprost do pracy ekipy niemieckiej w getcie, pokazując kadry, na których ujęto operatorów podczas pracy (podświetlono ich, wydobywając z przestrzeni kadru – to wydobywanie jest w pewnym sensie zadaniem każdego dokumentalisty korzystającego z zastanego materiału; zadanie to nie może się oczywiście udać w pełni). Komentarzem zostały opatrzone niektóre z niemieckich inscenizacji: kąpiel w mykwie (gdzie Niemcy zestawili pobożnych Żydów z paniami z towarzystwa), obrzezanie, bal oraz pogrzeb zorganizowane na potrzeby filmu.

Odkrywanie prawdy o planach okupanta w stosunku do Żydów odbywało się stopniowo – w filmie czytamy zaszyfrowany list informujący, że Treblinka jest obozem zagłady (jedne za drugimi ukazują się litery i zdania tekstu pisanego w jidysz).

Akcji wysiedleńczej nie ilustrują obrazy ładowania do wagonów, zamiast tego słyszymy o strachu na Umschlagplatzu oraz decyzji Korczaka, aby pozostać do końca z dziećmi (w zbliżeniu widzimy portret Starego Doktora). Opowieść o powstaniu w getcie została poprzedzona jedynym fragmentem filmu zapisanym współcześnie – nerwowo prowadzona kamera pokazuje wnętrze piwnicy, przez wizjer widzimy najbardziej znane zdjęcie Stroopa przyglądającego się wraz z żołnierzami likwidacji dzielnicy żydowskiej. Fotografie powstania w getcie zostały ożywione – dodano dymy pojawiające się w oknach czy zniekształcenia sugerujące, że patrzymy na getto przez rozgrzane żarem pożarów powietrze. Zamykający relację o powstaniu komentarz uwzniośla pokazywane ruiny, sugerując, że powstańcy odnieśli moralne zwycięstwo. Zwycięstwo to miało jednak swoją cenę – film kończy „list” Anny Meroz do nieżyjącej córki.

Niektórzy badacze sugerują, że w przypadku zdjęć dokumentujących Holocaust potrzebne jest wypracowanie swoistej „etyki patrzenia”, o której wspomina

ŻYCIE POŚMIERTNE PROPAGANDY NAZISTOWSKIEJ

Ziobhan Kattago²³, pisząc o oczekiwaniach, z jakimi fotografowie uwieczniali Niemców po zakończeniu wojny. Niemiecki materiał archiwalny także łączył się z pewnym spektrum oczekiwań, co wpływało na wybór tematów i ujęć. W ten sposób zamierzony efekt był połączeniem intencji, z którą Niemcy pojawiali się w getcie, zastanej rzeczywistości oraz pomysłowości w inscenizowaniu scen w celu udowodnienia własnych tez. W związku z tym należy zapytać, czym byłaby postulowana *en passant* przez Kattago etyka patrzenia. Czy byłaby nieodwracaniem wzroku? W pewnym sensie tak, gdyż pozwalałaby na wypełnienie ślepych plamek w ideologicznej konstrukcji obrazów z getta. W innym sensie nie, gdyż dla niektórych to właśnie odwrócenie wzroku od obrazów zarejestrowanych przez Niemców określa postawę etyczną²⁴.

Przedstawiona powyżej analiza nie rości sobie pretensji do całościowego ujęcia zagadnienia. Jest raczej próbą pokazania istotnego problemu: jak postępować z kłopotliwym spadkiem po oprawcach? Mimo iż nie ma jedynomyślności co do odpowiedzi, należy podkreślić, że nie istnieje jedna recepta na cytowanie tych materiałów. Krytyczne spojrzenie na te filmy ujawnia również ideologiczne założenia, z którymi filmowcy podchodzili do projektów. Jak się wydaje, dokumentaliści będą sięgać do tych materiałów jeszcze wielokrotnie, dlatego też należy wskazywać na problematyczne cechy materiału archiwalnego oraz pułapki wynikające z wykorzystywania go.

TOMASZ ŁYSAK

Chciałbym podziękować Ninel Kameraz-Kos z Żydowskiego Instytutu Historycznego za udostępnienie kopii *912 dni getta w Warszawie*.

¹ T. Eagleton, *Ideology. An Introduction*, Verso, London, New York 1991, s. 30. Eagleton usiłuje ująć ideologię, posługując się wieloma definicjami. Do celów tego eseju wybrałam piątą, która wiąże działanie ideologii z obrazem.

² O innym rozumieniu prawdziwości pisze Cynthia Ozick w eseju *Prawa historii i prawa wyobraźni: Możemy drzeć z oburzenia, oglądając te obrazy, ale jesteśmy moralnie zobowiązani wobec obiektywów niemieckich kamer, które je utrwały. Te obiektywy rejestrowały rzeczywistość wiernie; obraz jest stabilny i budzi zaufanie. Kamera i sam filmowany akt są ściśle zespolone. Choć fotografia może kojarzyć się z fałszerstwem (wystarczy powiedzieć o jawnym subiektywizmie tylu współczesnych „dokumentów” filmowych), w tamtym przypadku kamera nie kłamała*, „Literatura na Świecie”, nr 1/2, 2004 (s. 82-83). Kwestia prawdziwości niemieckich obrazów getta i Żydów jest tematem, który nie może zostać rozstrzygnięty bez wnikania się w skomplikowane rozważania dotyczące referencyjności obrazu zapisanego

mechanicznie. Trzeba podkreślić, iż przytoczona opinia Ozick odwołuje się do semiotycznych teorii fotografii, w których traktuje się ją jako indeks rzeczywistości.

³ Film zamówiony przez Żydowski Instytut Historyczny, a wykonany przez Studio Filmowe TPS, nie ma jednego autora, z napisów końcowych dowiadujemy się, że został zrealizowany przez zespół: Tomasz Pijanowski, Krzysztof Wesołowski, Adam Lipiński, Stanisław Szczeciński, Bartosz Świerczyński, Marek Pluciński oraz był konsultowany przez Eleonorę Bergman, Jana Jagielskiego, Rutę Sakowską oraz Feliksa Tycha.

⁴ Por. R. Raskin, *A Child at Gunpoint: A Study in the Life of a Photo*, Aarhus University Press, Aarhus 2004.

⁵ Rozpoznanie różnicowania pamięci o Zagładzie w różnych krajach pojawiło się stosunkowo niedawno. Por. *Thinking about the Holocaust after Half a Century*, red. A. H. Rosenfeld, Indiana University Press, Bloomington i Indianapolis 1997; *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, red. G. Hartman, Blackwell, Cambridge, MA 1994;

- S. Friedlander, *Memory of the Shoah in Israel*, w: *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, red. J. E. Young, Jewish Museum, New York 1994.
- ⁶ Np. liberalne analizy Holocaustu przedstawiają Zagładę jako rewers demokracji, przestrożę przed odrzuceniem wartości reprezentowanych przez przeprowadzających krytykę – por. P. Novick, *The Holocaust and Collective Memory*, Bloomsbury, Londyn 2001, s. 93-94.
- ⁷ Pisze o tym James E. Young w: *The Art of Memory*, dz. cyt., s. 25, p. 13. Por. także N. Rapoport, *Memoir of the Warsaw Ghetto Monument*, w: *The Art of Memory*, dz. cyt., s. 103-107; K. Gebert, *The Dialectics of Memory in Poland. Holocaust Memorials in Warsaw*, w: *The Art of Memory*, dz. cyt., s. 121-29.
- ⁸ Ponadto Lanzmann bardziej ceni prawdę przeżycia niż obiektywizujące protokoły wyjaśniania.
- ⁹ M. Jazdon, *Ograniczony punkt widzenia – filmowy obraz powstania w getcie warszawskim*, http://www.jewish.org.pl/polskie/materialy/sesja_historyczna/filmowy.html, s. 5.
- ¹⁰ L. Dawidowicz, *Visualizing the Warsaw Ghetto: Nazi Images of the Jews Refined by the BBC. A critical Review of the BBC Film „The Warsaw Ghetto”, „Shoah”*, nr 1, 1978.
- ¹¹ Sybil Milton podkreśla, że Dawidowicz myli się w kwestii zaniechania rejestracji fotograficznej działalności edukacyjnej w gettach przez nazistów. Administracja getta łódzkiego przygotowała cztery takie albumy w 1942 roku, znane są również zdjęcia z biblioteki znajdującej się w warszawskim getcie. Por. *Photographs of the Warsaw Ghetto*, <http://motlc.wiesenthal.com/site/pp.asp?c=gvKVLcMVIuG&b=395055>
- ¹² A. Gwóźdź, *Dekonstrukcje widzenia*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, projekt i redakcja naukowa M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 240.
- ¹³ O związkach wiedzy i widzenia w kontekście Shoah Lanzmanna pisał Dominick LaCapra w *Here There Is No Why*, w: *History and Memory After Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca 1998, s. 95-138.
- ¹⁴ Por. T. Mieczka, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9, hasło „Montaż”, Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 144-201.
- ¹⁵ Tamże, s. 146.
- ¹⁶ Tamże, s. 163.
- ¹⁷ Tamże, s. 172.
- ¹⁸ *The New Encyclopaedia Britannica, Micrope-dia*, Jacob E. Safra (Chairman of the Board), Constantine S. Vannias (Chief Executive Officer), James E. Goulka (Chief Operating Officer), t. 9, wyd. 15, Chicago, 1998, s. 85.
- ¹⁹ Ciekawym aspektem, o którym trudno w tym miejscu dłużej mówić, są reakcje ocalałych na te materiały filmowe, szczególnie kiedy na zarejestrowanych zdjęciach mogą rozpoznać swoich krewnych lub znajomych. Motyw ten został wykorzystany w powieści W. G. Sebald *Austerlitz*, gdzie syn rozpoznaje swoją matkę na jednym z kadrów propagandowego filmu niemieckiego *Hitler dał miasto Żydom* zarejestrowanego w getcie w Terezynie. Nie można jednak zapomnieć o sprzeciwie Arnolda Mostowicza wobec kolorowych slajdów zrobionych przez Waltera Genewaina w łódzkim getcie (pisałem o tym szerzej w eseju *O niemożliwej wierze w dokument – „Fotoamator” Dariusza Jabłońskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, 2003, nr 43).
- ²⁰ Por. E. Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- ²¹ Ten rodzaj perspektywy jest jednym z klasycznych chwytów, jakie stosuje się w kinie w celu pokazania dystansu pomiędzy patrzącym (może to być postać z filmu lub widz) a podrzędnym, grzesznym czy niegodnym Innym.
- ²² Tę metodę stosował m.in. Dariusz Jabłoński w *Fotoamatorze*.
- ²³ Zob. Z. Kattago, *The „Ethics of Seeing” Photographs of Germany at War’s End*, „German Politics and Society”, tom 20, zima 2002, nr 3, s. 95-102.
- ²⁴ Piotr Matywiecki (*Kamień Graniczny*, Latona, Warszawa 1994) pisze o tym w następujący sposób: *Po wojnie wydaje się albumy, w których dużą część fotografii z getta wykonali niemieccy żołnierze. Ludzie patrzący z tych obrazów nie wiedzą, co my wiemy. I nie wiedzieli, kto będzie na nich patrzył: ci, którzy widzą w nich nie-ludzi? Złych ludzi? Męczenników? Nie przekonałbym ich oczu do żadnej z tych odpowiedzi, nawet gdyby ich oczy żyły. Ich oczy umierały w ich oczach, w samotności absolutnej. To nie poetyzm – to widać na fotografiach (s.375); lub w innym miejscu: Patrzę na fotografię Żydów, którym obcinano brody i Niemców, którzy się tym bawią. (...). W oczach Żydów upokorzenie miesza się z uśmiechem, który miał bronić duszy przed upokorzeniem. W oczach Niemców sadyzm, a na ustach uśmieszek mówiący: przecież to tylko figiel. (...) Nie wolno reprodukcować tych zdjęć (s. 211).*