

Teksty Drugie

Teoria literatury, krytyka, interpretacja

5 | 2023

Beletrystyka z Auschwitz

Terytorium Auschwitz. Kamera w muzeum eksterminacji

Auschwitz Territory: Camera in the Museum of Extermination

Iwona Kurz



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/td/23315>

ISSN: 2545-2061

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 octobre 2023

Number of pages: 97–112

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Iwona Kurz, «Terytorium Auschwitz. Kamera w muzeum eksterminacji», *Teksty Drugie* [Online], 5 | 2023, Dostępny online od dnia: 15 octobre 2023, Ostatnio przedlądany w dniu 26 septembre 2024. URL: <http://journals.openedition.org/td/23315>



The text only may be used under licence CC BY 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Terytorium Auschwitz. Kamera w muzeum eksterminacji

Iwona Kurz

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 5, S. 97–112

DOI: 10.18318/td.2023.5.6 | ORCID: 0000-0001-7180-8670

Procesy związane z pamięcią o Auschwitz – szerzej, z Zagładą i z drugą wojną światową – znalazły się dziś w szczególnym punkcie zwrotnym. Ponieważ od końca drugiej wojny światowej upłynęło blisko osiemdziesiąt lat, jedne formy i figury pamięci obumierają, a wyłaniają się czy przekształcają inne. Obecny moment ściśle wiąże się z odchodzeniem świadków i uczestników tych wydarzeń, z kurczeniem się żywej pamięci bezpośredniej. Z innych powodów polityczny i symboliczny wymiar Zagłady jako narzędzia funkcjonalnej (tożsamościowej) pamięci Państwa Izrael uległ osłabieniu, z kolei w Polsce po 2015 roku polityka historyczna skupiona na drugiej wojnie jako centrum polskiej identyfikacji, w tym również na Auschwitz jako miejscu pamięci Polaków, została radykalnie wzmocniona. Badania Zagłady przyniosły wiele istotnych „zwrotów” konstruujących dyskurs humanistyki: od pozycji świadka przez narracyjny zwrot muzealny po pamięć środowiskową. Wykształcił się także powszechnie rozpoznawalny zestaw obrazów-klisz,

Iwona Kurz – dr hab., krytyczka i historyczka kultury, profesorka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej, pamięcią wizualną oraz problematyką ciała i gender. Więcej: <https://ikp.uw.edu.pl/dr-hab-iwona-kurz/>. Kontakt: i.kurz@uw.edu.pl.

nieuchronnie już będących cytatami z innych obrazów konstruujących „Auschwitz” (między innymi numery, pasiaki, murowane baraki, brama z napisem „Arbeit macht frei”).

Dla pamięci zbiorowej największe znaczenie mają procesy zachodzące w dyskursie popularnym, w publicystyce i masowych wyobrażeniach cyrkulujących w obiegu rozrywkowym. To obieg hybrydowy, łączący pamięci lokalne (funkcjonalne) z globalną, odłamki dyskursów politycznych, naukowych i estetycznych oraz oczywiście wspomniane klisze, podporządkowany mechanizmom właściwym popkulturze: silnej grze na emocjach, budowaniu czytelnych dychotomicznych napięć, odwołaniu do impulsów rozpiętych pomiędzy figurami aniołów i bestii, najczystszej *caritas* i podszytej seksualnie fascynacji radykalną przemocą. „Auschwitz” zostało włączone w obszar konsumpcji wrażeń i towarów jako temat równie dobry jak każdy inny, ale zarazem ze względu na swoją rangę wyjątkowy. Jednocześnie bowiem podtrzymywany jest, głównie za sprawą działania instytucji oficjalnych: szkoły, ministerstw prowadzących politykę historyczną i instytucji strażniczych – szczególnie Muzeum KL Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu – mechanizm odwrotny, polegający na wyłączeniu go z porządku codzienności, konstruowaniu dawnego obozu (czy to miejsca kaźni Polaków, czy epicentrum Zagłady) jako przestrzeni świętej. Dotyczy to zarówno wymiaru symbolicznego, „Auschwitz” jako emblematu Zagłady, jak i materialnego, związanego z dosłowną lokalizacją obozu koncentracyjnego, pracy i eksterminacji z czasów wojny. W swojej muzealnej funkcji coraz bardziej wygradza się on i wyodrębnia, również za sprawą infrastruktury turystycznej, siłą rzeczy w arbitralnie wyznaczonych granicach tego, co uznaje się za „właściwy” teren zbrodni, stopniowalny zgodnie z nakazami obowiązującymi zwiedzających: gdzie mogą wejść, gdzie winni milczeć. Teren ten podlega naturalnym procesom erozji, ale też od kilku dekad – rozbrzmiewających dźwiękiem kosiarek i narzędzi budowlanych – konserwacji zmierzającej do zachowanie go w stanie, który trudno już odnieść do przeszłości, ale który ma zachować materialne podobieństwo do niej.

Konstrukt „Auschwitz” jako terytorium materialne i symboliczne chciałabym tu obejrzeć nieco bardziej szczegółowo w obiektywie kamery filmowej na przykładzie rozwiązań fabularnych i wizualnych w trzech najnowszych – popularnych czy głównonurtowych – produkcjach filmowych, których akcja toczy się między innymi w Auschwitz i które w związku z tym muszą się do tego terytorium odnieść.

Filmowa historia pamięci

Nie ma tu oczywiście miejsca na pełne przedstawienie wszystkich filmów o Auschwitz, ale krótki rys historyczny okaże się pomocny. Akcenty istotne, przynajmniej lokalnie, stają się widoczne, jeśli porówna się polskie filmy fabularne, których akcja niemal w całości toczy się w czasie wojny w tym obozie. Wyznaczają one wyraziste punkty zwrotne w dynamice pamięci i o Auschwitz, i o Zagładzie. Łączy je przyjęcie polskiej perspektywy – polscy więźniowie patrzą na Zagładę, imię męskich bohaterów: Tadzik, a także to, że były kręcone na terenie dawnego obozu. Każdy kolejny dokonywał też mocniejszego zbliżenia obrazu eksterminacji. To *Ostatni etap* (1948) Wandy Jakubowskiej, *Pasażerka* (1963) Andrzeja Munka oraz *Kornblumenblau* (1989) Leszka Wosiewicza. Wyróżniam te, które rekonstruowały historię, bo znajdziemy jeszcze co najmniej kilka utworów, w których dawny obóz staje się terytorium powrotów – czy to wspomnień ukazanych w diegezie (*Zaproszenie* [1985] Jakubowskiej), czy to pracy pamięci związanej z „wycieczką” do muzeum (*Koniec naszego świata* [1964] również Jakubowskiej), czy wręcz odwiedzin na planie filmowym w dawnym obozie (*Wycieczka w nieznanne* [1967] Jerzego Ziarnika ze scenariuszem Andrzeja Brychta).

Można zauważyć, że film Munka mieściłby się zapewne w tej drugiej grupie – intencją reżysera było przecież spojrzenie na obóz wstecz, z perspektywy transatlantyku, na którego pokładzie spotykają się dawna nadzorczyńni i dawna więźniarka (o ile pamięć nie zwodzi pierwszej z nich). Poszczególne sekwencje filmu ukazują rzeczywistość obozową z punktu widzenia Lisy, ale modulowaną w zależności od tego, do kogo adresuje swoją opowieść – do męża, do siebie, aż po sceny, w których wracają do niej wyparte wcześniej obrazy okrucieństwa i przemocy. Z filmu została jednak tylko część obozowa, zrekonstruowana na terenie Muzeum w Oświęcimiu¹ i dostarczająca obrazów wyjściowych dla kolejnych filmów „auszwickich” powstających na całym świecie² – przede wszystkim w sekwencji pokazującej kolejkę dzieci do komory gazowej i przeprowadzających gazowanie esesmanów. Scenę tę

1 Por. poświęcony filmowi rozdział *Podglądactwo: polski świadek patrzy jednym okiem (jesteśmy Polakami, bo nie jesteśmy Żydami)*, w: J. Borowicz, *Perwersje holokaustowe. Pozycja polskiego świadka*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.

2 Jean-Luc Godard wymienia *Pasażerkę* jako jeden z nielicznych filmów, które „pokazały” Zagładę. Por. pierwszą część jego monumentalnej montażowej historii kina *Histoires(s) du cinéma* (1989–1998): cz. 1A *Toutes les histoires* (1989).

obserwuje Lisa, a ją z kolei obserwuje Marta (Polka patrzy na Niemkę patrzącą na eksterminację).

Ostatni etap – nazywany „matką wszystkich filmów o Holokauście”³ – był filmem perswazyjnym: dla reżyserki oczywiste było, że odpowiedzią na faszyzm i ratunkiem przed nim jest komunizm. W fabule mocno podkreślała solidarność więźniarek i wytyczała linię podziału: pomiędzy Niemcami a więzionymi, wśród więzionych zaś pomiędzy tymi, które trzymają się wspólnoty, a tymi, które uciekają się do sił zewnętrznych, czyli interesów w obozowej szarej strefie lub Boga. Symboliczny wyraz ma poetycka scena apelu, podczas którego bohaterki podtrzymują się nawzajem na duchu i ciele, synchronicznie falując w rytm upływających minut. Jednocześnie rangi filmowi dodawała tak zwana autentyczność, wynikająca z realizacji w scenerii, która jeszcze niedawno – trzy lata wcześniej – była przestrzenią życia obozowego. Niezależnie od tego, że teren został zdewastowany, materiały rozkradziono, jedne budynki zdemontowano, innym zmieniono funkcję i postawiono nowe, „oświęcimskie błoto” – co podkreślano w opiniach o filmie – zdawało się takie samo jak „tam i wtedy”.

Zagłada natomiast w *Ostatnim etapie* pojawia się i znika. Są bohaterki Żydówki, ale kwestia ich tożsamości nie jest problematyzowana – wyjątek stanowi jedna postać negatywna o wyraźnie podkreślonym pochodzeniu mieszczańskim. Widać gwiazdy Dawida, co w powojennej Polsce mogło być oczywistym i wystarczającym odniesieniem do tożsamości ofiar. Jest też jeden wyrazisty moment, kiedy nowo przybyła do obozu Marta dowiaduje się, że wszyscy, którzy nie znaleźli się wśród więźniów w pasiakach, są już „tam” – tu wymowne spojrzenie na wypełniający kadr komin. Więcej uwagi film poświęca walecznym Francuzkom czy dzielnej bojownicze z Jugosławii. Może to wynikać z uniwersalistycznego kontekstu komunistycznego, może z powojennego dyskursu lawirującego między uznaniem wyjątkowości żydowskiego losu a zbrodnią na „ludzkości” (w ścisłym związku z ówczesnym antysemityzmem)⁴.

3 Por. artykuł Hanno Loewy’ego *Matka wszystkich filmów o Holokauście? Trylogia oświęcimska Wandy Jakubowskiej* opublikowany po polsku w monografii M. Talarczyk-Gubały *Wanda Jakubowska. Od nowa* (Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 213–244).

4 Por. J. Krakowska, *Cmentarz*, w: *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. P. Dobrosielski, J. Kowalska-Leder, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

Munk zmienił perspektywę – pokazał obóz, jak pisałam, przez pryzmat pamięci nadzorczyńi Lisy⁵. Zagłada zatem nie pojawia się tu wprost, nie zostaje nazwana, a Lisa przedstawia się jako osoba odpowiedzialna za rzeczy będące własnością Rzeszy. Przemoc widoczna jest jednak w tle, a potem w ostrym obrazie przywołana w finałowej sekwencji filmu, nie ma też wątpliwości, że rzeczy (*Effekten*) to pozostałości po zamordowanych. Ciągłe jeszcze jednak obraz gazowania w przywołanej już sekwencji odwołuje się do wiedzy widzów. Widzowie nieznający mechanizmu Zagłady nie zrozumieją tej sceny (bo co właściwie robią ci Niemcy?).

Wreszcie *Kornblumenblau*, najbliższy w tonacji opowiadaniom Tadeusza Borowskiego i jego rozpoznaniu obozu jako doświadczenia współwiny⁶. W finale narracja utrzymana zasadniczo w realistycznej konwencji rozpada się w groteskowym, pseudowagnerowskim widowisku. Bohater widzi eksterminację, ale w szczególny sposób – poprzez zauroczenie pracującą w puffie Żydówką oraz w sekwencjach, w których w wyniku choroby lub nadużycia alkoholu traci przytomność: to wówczas uderzają obrazy Żydów czekających na śmierć czy sekwencja wspomnianego widowiska zmontowanego z rozbitą niemal na pojedyncze klatki sceną gazowania. Konwencja nierealistyczna znajduje uzasadnienie jako projekcja wynikająca z zaburzenia świadomości bohatera. Czterdzieści pięć lat po wojnie eksterminację ukazuje się już nie jako przezroczystą (oczywistą), ale jako wypartą.

„Autentyczność”

Można sądzić, że recepcję filmu *Kornblumenblau* – przy dobrych recenzjach – osłabił kontekst zewnętrzny. Premiera nastąpiła w październiku 1989 roku – życie było wówczas gdzie indziej. Z perspektywy czasu widać jednak, że ta premiera zbiegła się też z początkami przemian pamięci społecznej, czego wizualnym znakiem był z jednej strony spór o oświęcimski krzyż⁷, z drugiej – puste tablice na pomniku w Birkenau w czasie, gdy uzgadniano

5 P. Kwiatkowska, *Struktury pamięci. Obrazy czasoprzestrzeni w filmie „Pasażerka” Andrzeja Munka*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.

6 Por. rozdział *Podglądactwo. Polski świadek patrzy jednym okiem (jesteśmy Polakami, bo nie jesteśmy Żydami)*, w: J. Borowicz *Perwersje holokaustowe...*

7 Por. m.in. G. Zubrzycki, *Krzyż w Auschwitz. Tożsamość narodowa, nacjonalizm i religia w postkomunistycznej Polsce*, Nomos, Kraków 2014.

nową wersję umieszczonego na nim napisu w ponad dwudziestu językach⁸. W latach dziewięćdziesiątych Auschwitz w polskiej pamięci społecznej zmieniło znaczenie – z miejsca kaźni Polaków stawało się również czy może przede wszystkim miejscem masowej eksterminacji Żydów⁹. Samo Muzeum odgrywało w tym procesie aktywną rolę – w 1989 roku odbyło się pierwsze posiedzenie zespołu do spraw jego przyszłości¹⁰. W 1990 roku rozpoczął się też systematyczny namysł nad konserwacją terenu i budynków oraz powołano Międzynarodową Radę Muzeum.

Jedna z decyzji, które wówczas zapadły, dotyczyła niewpuszczania na teren dawnego obozu ekip filmowych. Została ona zrationalizowana jako element ochrony konserwatorskiej, ale przeciwko kręceniu filmów na terenie, gdzie cierpiały i zginęły setki tysięcy ludzi, protestował Światowy Kongres Żydów w kontekście zapowiadanej produkcji *Listy Schindlera* (1993) Stevena Spielberga¹¹. Terytorium obozu stało się międzynarodowe, przynajmniej w zakresie zarządzania jego symbolicznym wymiarem. Miało to materialny skutek – ekipa Spielberga rzeczywiście nie nakręciła filmu na terenie dawnego obozu. Reżyser wybudował jednak replikę jego części po drugiej stronie bramy wjazdowej do Birkenau i w tym lustrzanym odbiciu szukał możliwości zachowania w obrazie przynajmniej częściowo aury autentyczności.

Do języka humanistyki pojęcie aury autentyczności w kontekście reprezentacji wprowadził Walter Benjamin w eseju o reprodukcji technicznej¹². Nie precyzował go specjalnie, w jednym miejscu odniósł do doświadczenia obcowania z przyrodą: „Jest to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”¹³. W innym miejscu zwracał uwagę na powiązanie autentyczności z czasem i miejscem powstania dzieła, czyniąc

8 J.E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven–London 1993, s. 141 i nast.

9 Na temat zmian dotyczących funkcjonowania Auschwitz w pamięci społecznej zob. M. Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny. Historia, współczesność i świadomość społeczna KL Auschwitz w Polsce*, Universitas, Kraków 2005.

10 Por. strona Muzeum: <https://www.auschwitz.org/muzeum/historia-muzeum/muzeum-w-datach/lata-1980-1989/> (4.10.2023).

11 [Reuters] *Jews Try to Halt Auschwitz Filming*, „New York Times” 17 stycznia 1993, <https://www.nytimes.com/1993/01/17/us/jews-try-to-halt-auschwitz-filming.html>.

12 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

13 Tamże, s. 208.

z pojęcia aury i autentyczności hybrydę fenomenologicznie pojmowanego doświadczenia percepcyjnego i po marksowsku rozumianej materialności obiektu. Typowy muzealny nakaz „nie dotykać eksponatów” zakrywałby w tym ujęciu to, że w istocie są one już własnością patrzących – nie chroni ich aura, musi zatem chronić muzeum.

„Terytorium Auschwitz” zachowuje stale ten walor: miejsca, gdzie wydarzyła się historia – liczba turystów odwiedzających rokrocznie Muzeum (choć dopiero od 2005 roku)¹⁴ potwierdza rangę tego kryterium. Zakaz „dotykania” ma w tych okolicznościach funkcję dosłownie ochronną: pod wpływem dotyku rzeczy znikają nie tylko symbolicznie, ale też materialnie. Praca kamery jest tu dodatkową nakładką o ambiwalentnym charakterze, co wynika ze sprzeczności pomiędzy fikcjonalizacją czy narratywizacją a oddziaływaniem fotografii i filmu jako odcisku rzeczywistości. Paradoksalnie jednak może ona odtworzyć iluzję dystansu, nawet jeśli ostatecznie wszystko zostanie sprowadzone do promocyjnego zapewnienia, że „brama jest prawdziwa”.

Mistrz. Odkupienie

Mistrz (2020) Macieja Barczewskiego jest pierwszym po latach polskim filmem, którego akcja w całości toczy się w KL Auschwitz¹⁵. Opiera się na historii boksera Tadeusza „Teddy’ego” Pietrzykowskiego¹⁶, który brał udział w walkach bokserskich w obozie. Został tam przywieziony w pierwszym transporcie więźniów 10 czerwca 1940 roku – dziś tę datę przyjmuje się za moment rozpoczęcia działalności obozu Auschwitz I – dlatego miał bardzo niski numer: 77. Przed wojną startował głównie w wadze koguciej, a w obozie

14 Ta cezura jest umowna jedynie po części: wzrost liczby odwiedzających Muzeum był wynikiem nowej polityki dotyczącej tego miejsca, kulminującej w obchodach sześćdziesiątej rocznicy wyzwolenia obozu, ale też wejścia Polski do Unii i pojawienia się w Europie „tanicz lotów”.

15 Reżyser jest outsiderem w polskiej branży filmowej, ale decydotom PISF bardzo zależało, by film znalazł się w konkursie głównym Festiwalu w Gdyni. Tam nie został dostrzeżony, miał natomiast kilka nominacji do „Orłów”. Piotr Głowacki otrzymał też wyróżnienie na Ogólnopolskim Festiwalu Filmowym „Niepokorni, Niezłomni, Wyklęci”, a cały film – Nagrodę Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Maksymiliany” we Wrocławiu (od „tego” Maksymiliana).

16 Na biografii Pietrzykowskiego opiera się też luźno opowiadanie Józefa Hena *Bokser i śmierć*, zekranizowane w 1963 roku przez Petera Solana. O sporcie w obozie pisałam w artykule: *Mecze i gry oświęcimskie. Piłka nożna w KL Auschwitz-Birkenau*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2012, nr 3-4.

wziął udział w kilkudziesięciu walkach z zawodnikami różnych wag, między innymi z Walterem Düningiem, mistrzem Niemiec w wadze średniej, oraz Leu Sandersem, mistrzem Holandii w wadze półśredniej. O jego przewadze decydowała, jak można sądzić, technika (był uczniem Feliksa Stamma), ale też pewnie determinacja. Stawką walk była żywność i pozycja obozowego „prominenta”.

Bohater filmu (Piotr Głowacki) początkowo stara się po prostu przeżyć, wykorzystując doświadczenia „starego więźnia”. Z czasem jednak się zmienia pod wpływem ojcowskiego przywiązania do młodego chłopca, Janka, który, choć słabszy fizycznie, pozostaje niezłomny moralnie. Teddy zaczyna od pouczeń, napomina, by chłopak pilnował swojego jedzenia, nie dawał się okraść, ale też nie dzielił się racjami, aż dochodzi do punktu, w którym stara się dla niego o lekarstwa, dobrą pracę i karmi inne dzieci. Janek wierzy w opowieść ojca, jakoby wszyscy ludzie byli aniołami, które spadły na ziemię, ale tylko najlepsi z nich wrócą z powrotem do nieba. Co znamienne, to właśnie dzieci – Janek i Helcia, którą chłopak poznaje w szpitalu – okazują się w obozie najdzielniejsze.

Główna część akcji osnuta jest wokół organizacji walk bokserskich z coraz lepiej przygotowanymi przeciwnikami. Zaczyna się od pomysłu zrodzonego przypadkowo z tak zwanego sportu, czyli dręczenia więźniów przez kapo wymyślnymi ćwiczeniami, a kończy na organizowaniu walk z udziałem więźniów sprowadzanych z innych obozów, zakładami i obecnością władz obozu na widowni. Dla bohatera to sposób zarobkowania – najpierw dla siebie, a potem także dla innych; chodzi zarówno o dodatkowe przydziały, jak i wzmacniane przez Janka poczucie: „To już nie są twoje walki. Walczysz dla nas – za nas”.

Ta zbiorowa identyfikacja zostaje jeszcze mocniej podkreślona, kiedy w wyniku buntu, który prowadzi do śmierci Janka, bohater zostaje skazany na karę sępka. Podwieszony za dłonie na hakach, z tablicą „Meister” powieszoną na szyi, staje się czytelnym nawiązaniem do figury Chrystusa, który cierpi „za nas”, ale też za grzechy świata. Tuż obok widać kolejkę do krematorium, obraz, który powraca kilkakrotnie w filmie jako udręka bohatera. Alegoria ma swoją kontynuację. Teddy zostaje odcięty ze sępka przez niemieckiego oficera, który przeżywa przemianę po śmierci swojego synka. Wbrew rozkazowi bohater nie wraca do pracy, ale idzie przed siebie i trafia do czegoś, co chyba ma być dołem spaleniskowym, gdzie gotów jest umrzeć. W popiołach znajduje należąca do Janka drewnianą figurkę anioła, nieco osmaloną, ale nietkniętą. Z nią w rękach wstaje z grobu i wraca, by stoczyć ostatnią zwycięską walkę.

Teren obozu został zrekonstruowany poza Oświęcimiem (w Piaseczynie¹⁷) z troską o zachowanie ogólnego podobieństwa – lokacja obejmuje między innymi bloki o podobnej architekturze, a w świecie przedstawionym kilka razy widać dopiero montowaną bramę z napisem „Arbeit macht frei”. Konwencja realistyczna pierwszych sekwencji, pokazujących pracę więźniów, bardzo szybko jednak zostaje zakłócona. Podobnie jak w większości filmów o Zagładzie całkowicie gubi się chronologia: trudno wywnioskować, że między wieszaniem napisu a eksterminacją (obrazami kolejek do krematorium) upłynęły – zgodnie z prawdą historyczną – dwa lata. Nie jest to zarzut; chodzi o zabieg oczywisty w fabularnej narracji, ale podkreślam go, bo stanowi podstawową formę kondensacji fabularnej. Tu ostatecznie okazuje się ona pierwszym krokiem do kondensacji stylistycznej, której celem jest uświęcenie – bohatera, tematu obozu, pamięci o cierpieniu. Dwa wyraziste zabiegi zastosowane w filmie to wykorzystanie figury dziecka jako podmiotu czystego moralnie oraz Polaka cierpiącego za grzechy, w tym za Zagładę. Proces sakralizacji ściśle wiąże się w tym przypadku z repolonizacją. Obóz, który po 1989 roku stał się również, a potem coraz bardziej i bardziej obozem eksterminacji Żydów, zostaje na nowo przedstawiony jako obóz „polski”.

Figurą tego siłowania się pamięci – politycznie namaszczonej w efekcie obrania go na patrona nowej instytucji¹⁸ – jest Witold Pilecki, bohater fabularyzowanego dokumentu z 2015 roku (*Pilecki*, reż. Mirosław Krzyszkowski), w którym podkreśla się, że terytorium Auschwitz było kiedyś polskie: należało do polskich mieszkańców i symboliczna historia tego miejsca zaczyna się od wywłaszczenia. Aleida Assman nazywa pamięć funkcjonalną, rozumianą jako zasób tworzący poczucie zbiorowej tożsamości, również „pamięcią zamieszkałą”¹⁹: ta pamięć w polskiej polityce historycznej mieszka także w Auschwitz.

17 Por. strona filmu w bazie IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt11369540/> (25.06.2023).

18 Instytut Solidarności i Męstwa im. Witolda Pileckiego, w skrócie Instytut Pileckiego, został utworzony na podstawie odrębnej ustawy z 9 listopada 2017. Misją Instytutu jest „upamiętnienie i uhonorowanie osób zasłużonych dla Narodu Polskiego w dziele pielęgnowania pamięci lub niesienia pomocy osobom narodowości polskiej lub obywatelom polskim innych narodowości będącym ofiarami zbrodni przeciwko pokojowi, ludzkości lub zbrodni wojennych w latach 1917-1990”.

19 A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 101-142.

Kłamstwo. Sprawiedliwość

Kłamstwo (*Denial*, 2017) Micka Jacksona opiera się na schemacie gatunkowym dramatu sądowego. Film rekonstruuje proces o zniesławienie, jaki David Irving, autor książek o drugiej wojnie światowej wytoczył amerykańskiej akademiczce Deborah Lipstadt. Zarzuciła mu ona kłamstwo – Irving pisał, że nie było czegoś takiego jak Zagłada rozumiana jako celowa i zorganizowana eksterminacja Żydów – więc na gruncie prawa brytyjskiego, na którym złożyło pozw, musiała dowieść, że Zagłada się wydarzyła. Sam ten punkt wyjścia wskazuje na liczne pytania i problemy związane zarówno ze świadctwem o historii, jak i o tym konkretnym wydarzeniu – wiele z tych zagadnień zostało zresztą podjętych w publikacjach uczestników procesu²⁰.

Tu skupię się jedynie na aspekcie, który wiąże się bezpośrednio z terenem dawnego obozu. W filmie adwokat Richard Rampton (Tom Wilkinson), który ma reprezentować Deborah Lipstadt (Rachel Weisz) w sądzie, musi – jak twierdzi – pojechać do Auschwitz „ze względów prawnych”. Podkreśla, że „to nie pielgrzymka, ale przygotowanie do rozprawy”. W wizycie bierze udział również ekspert Robert Jan van Pelt (Mark Gatiss), który jednak zwraca uwagę na co innego: „Uważajcie, to jest sanktuarium – stoimy na pozostałościach komór gazowych. To był dach, a komora tutaj”. Na zakończenie van Pelt i Lipstadt zatrzymują się, żeby się chwilę pomodlić. Wcześniej, gdy bohaterka patrzy na ruiny komory i krematorium, w tle widać poruszające się kształty – niczym dusze płynące do nieba. Ten motyw powtórzy się podczas procesu, kiedy ekspercka analiza zastosowania kratki i wizjera w drzwiach do komory w wyobraźni Lipstadt wywoła obraz umierających przedstawionych w postaci zjaw. Podobne rozwiązanie wraca w zakończeniu, gdy po zwycięskim werdykcie kamera wędruje za spojrzeniem bohaterki ku pomnikowi sprawiedliwości przez Central Criminal Court w Londynie, a następnie, po zaciemnieniu, prowadzi przez ślady po komorach w głąb.

To, co najciekawsze w filmie, wynika z napięcia pomiędzy prawdą historyczną, narzędziami jej dowodzenia, pełną czci pamięcią o ofiarach – także tych, które przeżyły obóz – a taktyką procesową obiecującą zwycięstwo nawet kosztem pewnych wartości. Wymownie widać to na przykładzie potencjalnych świadków, których prawnicy chcą chronić przed konfrontacją

²⁰ Książka, która doprowadziła do procesu: D.E. Lipstadt, *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*, Free Press, New York 1993. Komentarz eksperta do procesu: R.J. van Pelt, *The Case for Auschwitz: Evidence from the Irving Trial*, Indiana University Press, Bloomington 2002.

z Irvingiem, świadomi tego, jak łatwo podważyć wspomnienia sprzed ponad pięćdziesięciu lat. Przeżywcy czują się w efekcie unieważnieni. W procesie, który ma dowieść, że w Auschwitz mordowano Żydów – celowo, systematycznie i tylko dlatego, że byli Żydami – nie mogą się pojawić Żydzi, muszą się natomiast pojawić dokumenty w rozumieniu biurokratycznej nowoczesności: rozkazy, plany, projekty.

W tym kontekście szczególną rolę odgrywa w filmie sekwencja wyjazdu do Muzeum Auschwitz – to rola legitymizacyjna zarówno w obrębie fabuły, jak i na poziomie perswazji skierowanej do widzów. Prawnik przynajmniej na pozór zachowuje się rzeczowo, dystansuje wobec cierpienia ofiar, co z jednej strony sygnalizuje scena, w której zapala papierosa, z drugiej – jego skupienie na faktach (na spotkanie przychodzi nieco spóźniony, ponieważ zajmował się liczeniem kroków między obiektami, żeby sprawdzić, czy dokumenty dobrze to opisują). Pada też w scenie pytanie retoryczne: „Dlaczego to miejsce przez pięćdziesiąt lat nie zostało zbadane przez prawdziwych naukowców?” – jego celem nie jest wyjaśnienie powodów, dla których terytorium Auschwitz zostało raczej zachowane niż skrupulatnie zbadane, a emfaza wyraża żal z powodu braku nie tyle wiedzy, ile dowodów: pamięć o Auschwitz przeradza się w uporczywy lęk przed negacjonistami. W pewnym momencie Rampton nadeptuje na kawałek drutu, któremu przygląda się z uwagą – zbliżenie na ten detal przesłania twarz mężczyzny. To materialny drobiazg symbolicznie odsyłający do terytorium Auschwitz.

Cała sekwencja została zrealizowana na terenie obozu – dyrekcja Muzeum musiała uznać, że w kontekście znaczenia tej sceny warto ponieść koszt wypuszczenia niewielkiej ekipy filmowej. Mówi ona, że Auschwitz się wydarzyło, ponieważ istnieje po nim wygrodzony ślad w ziemi. Jednocześnie wbrew dialogom sama scena ma wymowę emocjonalną – zawdzięcza to zachowaniom bohaterów, zwłaszcza Lipstadt, oraz zastosowanym zabiegom audiowizualnym: wspomnianemu „widzeniu” ofiar, modlitwie, podniosłej muzyce, a także sentymentalnemu przedstawianiu przestrzeni obozu, łącznie z kroplami wody zamrożonymi na drutach niczym lzy²¹.

Kamera wpuszczona pod kontrolą na teren obozu sankcjonuje jego sakralizujące przedstawienie: materialne istnienie Auschwitz jest bezdyskusyjnym poświadczeniem Zagłady, ale odniesienie do niego dokonuje się w języku parareligijnej emocji. Rozpoznawalny zespół znaków buduje wrażenie powagi

21 Pisałam o tych kodach przedstawiania w artykule *Niezdolna lekkość reprezentacji* („Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120).

w obrębie pamięci globalnej: jej podmiotem jest „ludzkość” i ryzyko jej ponownego zagubienia etycznego.

Łowcy. Zemsta

Muzeum Auschwitz, po raz kolejny występując w roli strażnika pamięci, skrytykowało serial *Hunters*²² opowiadający o grupie ścigającej byłych nazistów w Ameryce lat siedemdziesiątych. Chodziło szczególnie o retrospektywną scenę, w której obozowi nadzorcy grają w szachy ludźmi, a zabicie pionka za każdym razem oznacza śmierć więźnia. Serial jest stylistyczną mieszanką filmu o superbohaterach w duchu serii o X-menach, która wprost odwołuje się do Zagłady, i fantazji o żydowskiej zemście, której najgłośniejszą ekspresją był w ostatnich latach film Quentina Tarantino *Bękarty wojny* (2009). Opowiada fantastyczną historię – w której postaci zamieniają się rolami, a Hitler i Ewa Braun nie tylko dożywają swoich lat w Ameryce Południowej, ale też knują przeciwko demokracji i równości – i występuje w obronie podstawowych wartości liberalnych. Przesłanie filmu jest wprost antyrasistowskie, antyklasistowskie i antyhomofobiczne.

Odniesienia do przeszłości, w tym do rzeczywistości obozowej, są tu czysto umowne i twórcy nie silą się na rekonstrukcję historycznej architektury i przestrzeni. Auschwitz-Birkenau to tutaj właściwie jedynie pasiaki i numery, te ostatnie są zresztą najbardziej bodaj ikonicznym nawiązaniem do tego właśnie obozu, a przez przeniesienie – do Zagłady. Funkcjonują jako wpisany w ciało ślad pamięci, zarazem fizyczne i abstrakcyjne poświadczenie związku z terytorium.

Krytykę serialu Muzeum zamieściło na Twitterze:

Auschwitz było pełne potwornego cierpienia i bólu udokumentowanych przez świadectwa tych, którzy przeżyli. Wymyślanie ludzkiej gry w szachy na potrzeby serialu *Hunters* jest nie tylko niebezpieczne, głupawe i karykaturalne. To pole do popisu dla tych, którzy chcą negować Holocaust. Cześć jego ofiarom możemy oddać, zachowując prawdę historyczną²³.

²² *Hunters*, prod. David Weil, serial Amazon Prime, sezon 1 – 2020, sezon 2 – 2023

²³ R. Czyż, M. Górna, *Muzeum Auschwitz protestuje przeciwko serialowi, w którym naziści grają w szachy więźniami obozów*, „Gazeta Wyborcza” 24 lutego 2020, <https://wyborcza.pl/7,101707,25726106,w-nowym-serialu-z-alem-pacino-nazisci-graja-w-szachy-wiezniemi.html> (3.10.2023).

W tej krótkiej wypowiedzi znów zatem pamięć – jedyna możliwa, oparta na czci – została ściśle związana z prawdą historyczną, a odstępstwa od niej są zaproszeniem do negacjonizmu. Nie pojawił się natomiast, co warto zauważyć, zarzut instrumentalizacji.

Wymyślona w filmie scena gry w szachy, choć ma swoje kulturowe referencje – przywodzi na przykład na myśl scenę ze ścinaniem głów talii kart w *Alicji w Krainie Czarów* – rzeczywiście nie znajduje poświadczenia w obozowych relacjach. David Weil, twórca serialu, argumentuje, że nie chciał pokazywać „prawdziwych aktów przemocy”. Dlatego, jak twierdzi, w filmie wykorzystano nieistniejące (nienadane w rzeczywistości) numery więźniarskie. Sam pomysł może świadczyć o wrażliwości, ale może też wydać się absurdalny – ekspozycja numerów nie pozwala na ich odczytanie i zapamiętanie, a dotarcie do ich listy nie jest dla laika łatwe.

Sama scena była jednak zdaniem Weila ważna: „Pozwala w najmocniejszy możliwy sposób sprzeciwić się narracji wybielającej nazistów, przedstawiając najbardziej ekstremalnej i odpowiadającej prawdzie formie ich sadyzm i przemoc, którą stosowali wobec Żydów”. Serial w sposób właściwy dla popularnych narracji bezpośrednio i po wielokroć powraca do tematu przemocy i problematyzuje go, stawiając pytanie, czy można na nią odpowiadać przemocą, czy jednak zgodnie z liberalną zasadą, przyznającą państwu monopol na przemoc, oddać mu jej egzekwowanie. Tym bardziej że punktem wyjścia intrygi jest rozpoznanie, iż naziści, których ścigają bohaterowie, są pod ochroną państwa.

Przemoc w kinie popularnym, jeśli jest pokazywana, często przybiera wymyślne formy. W wypowiedzi Weila zwraca jednak uwagę chęć znalezienia takiej formuły, która „najmocniej” odda prawdę o „ekstremalnej” przemocy Auschwitz. Połączenie wyrafinowanej gry w szachy z brutalnością śmierci na mocy kaprysu tworzy zatem alegorię, która przywołuje kliszę cywilizacyjnej wyższości Niemców (obecną także w *Mistrzu*), aktualizującą się w wyjątkowo okrutnej, ale też przetworzonej narracyjnie formie zabijania. Uznanie wyjątkowości Zagłady, ze szczególnym uwzględnieniem wyjątkowości Auschwitz jako terytorium masowej eksterminacji, prowadzi do wykluczenia z pola widzenia śmierci dziesiątków, setek więźniów umierających codziennie z głodu i wyczerpania lub w wyniku drobnych naruszeń regulaminu. Wyjątkowość przestaje w tej perspektywie polegać na odwołaniu do wielkich liczb i skutecznej logistyki zabijania, ale znajduje potwierdzenie w estetyce nadmiaru. Jak we wspomnianej *Alicji w Krainie Czarów*: po drugiej stronie rzeczywistości – której symboliczną cezurą byłoby w tym przypadku zanikanie pamięci bezpośredniej – trudno jest zachować właściwą skalę.

Hiperwidoczność

Zbiorowa pamięć monumentalna, by sparafrazować propozycję Nietzsche-go²⁴, jest istotna społecznie, ale jest pamięcią zmuzealizowaną. Ponieważ nie może podlegać krytyce, podważaniu, niuansowaniu – stawką, przypomnę, jest ryzyko negacjonizmu, a zatem przekreślenia samej przeszłości – wiąże się w efekcie z innym zagrożeniem: że nie będzie budziła przeżycia, refleksji, nawet zainteresowania. Zdaniem Agambena muzealizacja generalnie cechuje kulturę nowoczesną, która przekształca wartości i artefakty w „obiekty” oddalone od przeżycia²⁵. Stąd zachęta filozofa do profanacji jako aktu ożywienia. Co jednak miałyby dziś znaczyć ożywienie pamięci o Auschwitz?

Terytorium obozu – zamknięte w bramach, bramkach i namiotach konserwacyjnych, zatopione w substancjach ochronnych, obwarowane zakazami, ze ścieżkami i schodami wytartymi przez dziesiątki milionów turystów – podlega ścisłej ochronie (czy Richard Rampton, bohater *Kłamstwa*, wyniósł znaleziony kawałek drutu poza obóz?), rozciągającej się także na sferę symboliczną, w której Muzeum Auschwitz pełni aktywną rolę strażniczą²⁶. Strzeże terytorium – i jego obrazów.

Na terenie Birkenau ekspozycja – poza samą architekturą oraz pomnikiem upamiętniającym ofiary – składa się przede wszystkim z fotografii zrobionych w czasie istnienia obozu i umieszczonych w miejscach, w których prawdopodobnie zostały zrobione. Obrazy zatem legitymizują terytorium: jesteśmy tu, gdzie działa się historia. W kilku miejscach, w tym także na tak zwanej starej rampie (*Alte Judenrampe*), gdzie do wiosny 1944 roku zatrzymywały się transporty, pokazywane są zdjęcia lotnicze zrobione przez aliantów latem tego roku. Celem rozpoznania była jednak infrastruktura przemysłowa i ewentualne bombardowanie fabryk IG Farben, zatrudniających oczywiście więźniów. Na zdjęciach widać krematoria, a nawet stojących w kolejce do nich ludzi. Stały się one przedmiotem dyskusji i ilustracją do ćwiczeń

24 F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, w: tegoż, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Znak, Kraków 1996.

25 G. Agamben, *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 106.

26 Jego pozycja najbardziej lapidarnie zawiera się w zderzeniu dwóch nagłówków, które w tym samym czasie, w połowie maja 2023 roku, obieżyły światową prasę: *Auschwitz museum begins emotional work of conserving 8000 shoes of murdered children* oraz „*Tasteless and Embarrassing*”: *Auschwitz Museum Criticizes Ice Cream Stand Outside*. Pierwszy dotyczy „wewnętrznej” (w obrębie Muzeum) pracy konserwacji, drugi budki z lodami postawionej w bliskiej odległości od wejścia na teren Birkenau.

z niewidzenia, ponieważ infrastrukturę eksterminacji dostrzeżono na nich nie wtedy, kiedy zostały zrobione, lecz dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku²⁷. Dziś weszły do podręczników historii, stanowią pogładową mapę pozwalającą zobaczyć całość terytorium Auschwitz dosłownie z lotu ptaka i dowód na jego ogrom.

Zmiana stosunku do przeszłości wyraża się również w tym przejściu: z pozycji tych, którzy wiedzieli, nawet jeśli nie widzieli, przeszliśmy na pozycje tych, którzy nie wiedzą, ale muszą wiedzieć. Pokazywanie Zagłady w kulturze popularnej wiąże się z przesuwaniem tabu. W pewnym sensie więcej było można zaraz po wojnie, także dlatego, że dla współczesnych było to przedstawienie doświadczonej codzienności – stąd zmiana choćby w symbolicznej roli pasiaka, dziś uświęconego jako symbol. Zarazem jednak wiedza społeczna – czy też pamięć zbiorowa – przekształcając się zgodnie z mechanizmami hybrydyzacji pamięci globalnej²⁸ z pamięci bezpośredniej w pulp-pamięć, domaga się obrazów²⁹: wyrazistych, dobitnych, ekstremalnych tak, jak ekstremalna była przemoc, choć przecież wbudowanych w terapeutyczną narrację popularnej bajki („dobro zwycięża”).

Także lekcja „wyjątkowości” została przyjęta, skoro w kulturze popularnej o Auschwitz można mówić albo językiem sakralizującym, albo ekstremizującym. Historia – śmierć setek tysięcy osób, trudne warunki egzystencji – nie wystarczy. Paradoksalnie zatem hasło „Nigdy więcej” (skądinąd wątpliwe) zostaje wyparte przez „Zawsze Auschwitz”, ponieważ i w pamięci funkcjonalnej, i w globalnej dominuje nakaz przypominania o ofiarach i przemocy, a nie praca nad przyszłością bez Auschwitz.

27 Na ten temat por. między innymi esej filmowy Haruna Farockiego *Obrazy świata i zapis wojny* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989).

28 „Globalnego mélange”, jak pisał J. N. Pieterse w: *Globalisation as Hybridisation*, „International Sociology” 1994, nr 9 (2).

29 O czym à rebours świadczą także strategie kina artystycznego, w którym obraz Zagłady zostaje skrajnie zsubiektywizowany, jak w *Synu Saula* (2015) László Nemesa (choć zarazem mieści się w nim praca eksterminacji), albo usunięty z pola widzenia, jak w *Strefie interesów* (2023) Jonathana Glazera.

Abstract

Iwona Kurz

UNIVERSITY OF WARSAW

Auschwitz Territory: Camera in the Museum of Extermination

Beginning with the films *The Champion* (2020), *Kłamstwo* (The Lie; 2017)p, and the television serial *Hunters* (2021), the article addresses representations of the Holocaust in modern popular culture in relation to politics of memory – the functional one, related to Polish national identity, and the global one – along with scrutinizing the role of the Auschwitz-Birkenau Museum as a guardian memory institution.

Keywords

Holocaust in popular culture, Holocaust in cinema, *Master*, *Kłamstwo*, *Hunters*, global memory, functional memory