



HORYZONTY
KINA 

Bartosz Kwieciński

OBRAZY I KLISZE

Między biegunami
wizualnej pamięci Zagłady

universitas

OBRAZY I KLISZE



Komitety redakcyjne:

Tadeusz Lubelski (przewodniczący),
Alicja Helman, Krzysztof Loska

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historyczno-filmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

Bartosz Kwieciński

OBRAZY I KLISZE

Między biegunami
wizualnej pamięci Zagłady

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Bartosz Kwieciński and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1581-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzenci

Prof. dr hab. Alicja Helman

Prof. dr hab. Andrzej Werner

Opracowanie redakcyjne

Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych

Ewa Gray

www.universitas.com.pl

Spis treści

Wstęp	7
-------	---

I SHOAH

1. Dekorum	21
Gatunek	22
Słowo	29
Język	31
Obraz	35
Czas	39
2. Ideologia. Nowoczesność i Zagłada	42
Obrazy nowoczesności	43
Industrializacja. Fabryki śmierci. Specjalizacja	45
Wybór katów. Dehumanizacja administracji.	
Etyka posłuszeństwa. Oddzielenie praktyki od etyki	50
Shoah jako kulminacja antysemityzmu? Wybór ofiar	58
Współdziałanie ofiar	63
Banalność zła	71
Baumanowska nowoczesność i niedoskonałość teorii	80
3. Kontekst Lanzmanna	83
Asymilacja. Antysemityzm. Lewica	87
Sartre i de Beauvoir	96
Rozważania o kwestii żydowskiej. Sartre raz jeszcze	111
4. Pamięć nieprzyswojona	116
Kontekst społeczny	117
Polska premiera	122
Polska oskarżona i „polskie lobby”	124
Świadkowie i sprawcy. O czym się nie mówi	130
Plebejski stygmat świadka	136
Relacja Karskiego	139
Polska jako cmentarz pamięci	144
Kontekst współczesny	147
5. Strategie pamięci	151
Pamięć jako świadectwo. Anamneza	153
Pamięć jako psychodrama	161
Pamięć niewerbalna	166
Pamięć traumatyczna	170
<i>Working through/Acting out</i>	173
To, co godne pamięci	176
Pamięć heroiczna	177

II LISTA SCHINDLERA

1. Wstęp	183
2. Pamięć a genologia	187
Pamięć w formule gatunku	189
Transgresje pamięci	192
Pamięć w formule kiczu	195
3. Pamięć i pustka. O kształtowaniu się pamięci Zagłady w Stanach Zjednoczonych	205
Wojna	207
Pustka	209
Proces Eichmanna	211
Przełom 1967 roku	213
Polityka historyczna (<i>Americanization of the Holocaust</i>)	214
4. Hollywood i Holokaust	219
5. Kształtując Pamięć. Holokaust jako metafora współczesności	240
6. Żydzi	250
Eschatologia ofiary	250
Stygmat Wybrańca. Opowiedzieć przez ocalenie	252
Współodpowiedzialność	260
Odemani	265
Mit ekonomicznej użyteczności	271
Pamięć heroiczna	273
7. Polacy. Pamięć jako cytaty	275
Kolaboranci	278
Klisze	287
8. Niemcy – pamięć „odnaleziona”	295
Radykalne zło	295
Demon i kat. Estetyzacja	300
Schindler. Radykalne dobro	307
Idealizacja	308
Zwyczajni Niemcy i Holokaust. Problem winy.	
Recepcja <i>Listy</i> w Niemczech	310
Zakończenie	313
Bibliografia	317
Indeks nazwisk	333

WSTĘP

Gdy przyszła wielka zgroza / oniemiałam

Nelly Sachs

Opisać przeszłość, znaleźć właściwą formę dla wspomnień, aby czas miniony nie ukazał się czytelnikowi jako wciąż ta sama opowieść – snuta w wielkich narracjach ludzkości. To wielkie zadanie dla świadków, obsesyjnie odrabiane przez Tadeusza Różewicza, Paula Celana, Tadeusza Borowskiego, Idę Fink oraz wszystkich tych, którzy otrzymali od Boga przekleństwo przeżycia i dar pisanie. Wskrzesić na nowo tamten świat na prawach nie tyle antyświata, ile nowego wymiaru współczesności, w którym pamięć o Zagładzie opiera się na równie trwałych fundamentach, co pamięć o przodkach, którzy odeszli, zostawiając swoje domy, fotografie, dzienniki. Aby temu podołać, należy stworzyć inny język, wygrzebać spopielone słowa, przemówić mową umarłych.

Z upływem czasu zacierają się wspomnienia, coraz odleglejsze zastępowane są przez strategię przypominania. Pustkę w pamięci zbiorowej wypełniają obrazy: literackie i filmowe. Nowe pokolenie twórców, dla których Zagłada nie jest doświadczeniem osobistym, nie tworzy pod rygiorem przekazania świadectwa, tego fundamentalnego wskazania literatury Holokaustu. Literackie i filmowe formy, stworzone przez pokolenie powojenne, zastępują świadectwo mitem, wyobrażeniem, a niekiedy zbudowane są na osobistych obsesjach twórcy. Tak odczytywana (wciąż na nowo) lektura Zagłady, oddalając odbiorców od historycznego konkrety, sprowadza przeżycie Shoah do emocji, kilku krótkotrwałych wzruszeń.

Zainteresowanie teorią następuje wówczas, gdy klasyczne formy opisu świata nie wystarczają do stworzenia obrazu niewyobrażalnego cierpienia. Z taką sytuacją mamy do czynienia w literaturze Holokaustu. Problem, „jak opisać” niewypowiedziane, jaką formę przyjąć, by nie urazić pamięci ofiar i nie strywializować ich cierpienia, stał się central-

nym motywem poszukiwań formy artystycznej po wojnie. Temat zmierzania się literatury z Zagładą omówiła z okazji 45. rocznicy powstania w getcie warszawskim Irena Maciejewska, redaktorka pionierskiej antologii tekstów podejmujących tematykę męczeństwa i Zagłady Żydów polskich¹. Badaczka zwróciła uwagę, że w dziejach literatury ojczystej znajdujemy różnorakie, zaświadczone czy zapisane, „niemożności” pisarskiego zmierzania się z Shoah. Niemoc dotyka również poetów i pisarzy o wielkim dorobku literackim. Dotychczasowe gatunki i konwencje literackie wydawały się nie przystawać do opisu tego bezprecedensowego wydarzenia.

Podobną myśl wyraziła Anna Łukowska: „Jest coś faryzejskiego [...] w zajmowaniu się literaturą obozową. Trudno powiedzieć dlaczego, ale może nie powinni tego robić ludzie, którzy okrutnych doświadczeń obozowych nie mają”². Jerzy Jarzębski wprost zanegował inne formy literackie niż dokument: „klecenie fabuł opiewających tragedię wydaje się grubą nielojalnością wobec umarłych”³. Dokument wydawał się naturalnie najodpowiedniejszym wyborem. Zauważmy, że w literaturze Holocaustu rygorystycznie przestrzega się zasady choćby pozornego oparcia fabuły na faktach. Zwykło się uważać, że wszelka literatura oparta na świadectwie wnosi wkład do wiedzy o Holokauście. Przypisuje się jej status literatury faktu. Świadkowie zeznają pod presją jak najprecyzyjniejszej rekonstrukcji wydarzeń. Pomija się w tych dokumentach coś, co stanowi może większą wartość od historycznego świadectwa. To kategoria traumy – szeroko obecna w dziennikach ocalałych z Holocaustu, stanowiąca jądro tego, co „nieopisywalne, nieprzekładalne i niewyobrażalne”.

Doskonałym przykładem obrania perspektywy wykluczenia „autor-skiego ja” jest proza Primo Leviego. Levi nie jest pisarzem, który konfabuluje, opowiada polegając na swej ulotnej pamięci czy relacjach innych ocalałych. Levi podkreśla, że ucieka od tworzenia literatury. Praktykuje natomiast styl, który określa jako naukowy. Stawia teoretyczny problem dotyczący najwłaściwszego sposobu opisanie Holocaustu. Tymi uwagami Levi zamienia rozważania teoretyczne w problem etyczny. Pochłaniają go próby odpowiedzi na pytanie, jaki winien być najwła-

¹ Zob. I. Maciejewska, *Męczeństwo i Zagłada Żydów w zapisach literatury polskiej*, Warszawa 1988.

² A. Łukowska, *Jak opisać piekło Zagłady?*, „Akcent” 1992, nr 2–3, s. 279–281.

³ J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, w: *Studia o narracji*, red. J. Sławiński, J. Błoński, S. Jaworski, Wrocław 1982, s. 208. Tekst został przedrukowany również w tegoż: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 337–364.

ściwszy styl pisanie o Holokauście, który relacjonowałby doświadczenia obozów śmierci w sposób jasny i obiektywny. Zabierając głos w sprawie, powraca Levi do antycznych rozróżnień, które pochłaniały teorię od czasu Platona; do podziału na prozę i poezję, fikcję i autentyk, styl wysoki i niski, język literalny i metaforyczny. Włoski autor wierzy, że umiejętność użycia naukowych procedur, której nabył na studiach chemicznych, pozwoliła na obiektywną obserwację życia w obozie. Osobiste uprzedzenia, słabości i wstręt uznaje za nienaukowe obciążenia, które deformują postawienie właściwej diagnozy. Metodologia wprowadzona przez Leviego do opisu świata Shoah spotkała się z entuzjastycznym i bezkrytycznym przyjęciem części badaczy. Była to pierwsza propozycja, która w tak radykalny i bezkompromisowy sposób stawiała kwestię odrzucenia retoryki na rzecz literalności opisu. Jednak teza postulująca wyższość formy dokumentalnej nad fikcją w opisie nazistowskiego ludobójstwa sięga poza analizę konkretnych tekstów.

Badacz dziejów literatury Holocaustu stoi przed jeszcze jednym niezręcznym wyborem: musi wartościować coś, co z samej swej natury jest niewartościowalne, co nie podlega hierarchizowaniu na dobrą i złą literaturę. Czyż mamy prawo odrzucić wszystkie wspomnienia niewykształconych i nieobytych literacko ofiar – ludzi, którzy zapisywali swoje doświadczenia? Czy mamy prawo nadać im jedynie walor archiwalnego świadectwa? Czy raczej podążyć za myślą George’a Steinera, który wyobraża sobie idealną perspektywę krytyczną dla literatury Shoah jako negację wszelkiej krytyki:

jedyną uczciwą „recenzją” dziennika Kaplana lub *Nocy* Wiesela byłoby przepisanie książki, linijka po linijce, zatrzymując się przy imionach zmarłych i imionach dzieci, jak ortodoksyjny skryba zatrzymuje się, przepisując Biblię przy błogosławionym imieniu Boga⁴?

Dla badacza literatury czy filmów podejmujących tematykę Zagłady szczególnego znaczenia nabiera wymiar aksjologiczny. Ustalenie kanonu to przecież nic innego, jak próba przeprowadzenia czytelnika po labiryncie świadectw i tematów Holocaustu. Fikcja staje się niebezpieczna, kiedy przeciwstawia się historii. Nasze wyobrażenia o tamtych czasach bardziej polegają na literaturze niż na historiografii. Dlatego filmowe i literackie ujęcia Holocaustu muszą być oceniane szczególnie uważnie pod kątem wierności faktom. Obierając prawdę i rzetelność

⁴ A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcovicz, Warszawa 2003, s. 45.

opisu za jedno z podstawowych kryteriów zasadności zabierania głosu w literaturze Holocaustu, należałoby odrzucić wszystkie fantasmagorie, które stworzone zostały przez pisarską wyobraźnię. Zasada ta powinna być zastosowana wobec bezsprzecznych dowodów fałszerstwa, jak ma to miejsce w *Malowanym ptaku* Jerzego Kosińskiego czy w głośnym, całkowicie skonfabulowanym *The Fragments* Benjamina Wilkomirskiego. O ile słuszność wykluczenia książki Wilkomirskiego z literatury Holocaustu nie budzi większych wątpliwości, to przypadek Kosińskiego nasuwa myśli o ograniczeniach natury moralnej. Shoah było dla pisarza doświadczeniem traumy, która stoi u podstaw jego literackich dokonań.

Czas miniony ujęty w warsztacie historyka jest zapisem form ludzkiej aktywności w kontinuum dziejów ludzkości. Literatura i sztuka podążając inną drogą wypełniają przeszłość etyką. Próba zapanowania nad historią może odbyć się wyłącznie na kartach powieści lub w filmowym kadrze. Dlatego tuż po wojnie odrzucono postulat tradycyjnej narracji i zaczęto szukać nowych form opisu doświadczenia Shoah. Poprzez rezygnację z patosu chciano zbliżyć się do prawdy obiektywnej, która pozbawiała filmowe lub literackie medium jego waloru emocjonalnego. Wydawało się wówczas, że im bardziej tekst wyzbyty jest uczuć, tym staje się rzetelniejszy. Badacze i teoretycy literatury postulowali wprowadzenie nowej formuły wyrażania rzeczywistości, opartej na dokumencie. Zawieszenie fikcjonalności pojawia się w piśmiennictwie dokumentalnym w koncepcji tekstu autentystycznego u Głowińskiego czy Jarzębskiego, doprowadza do przełamania literackich kłamstw i konwencji. Maria Janion, analizując *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, oparła swoje wnioski na negacji tradycyjnej formy literackiej:

Polemiczność wobec literatury, właśnie opisującej wrażenia i jątrzącej je, wchodzącej w siebie, mówionej „od środka”, umieszczającej historię wojenną w perspektywie wyolbrzymionej, gigantycznej, w perspektywie bądź nadzwyczajności, bądź mitu. „Tak jakby nigdy nic” to jest może to kluczowe zdanie dotyczące teorii rzeczywistości literackiej, teorii literatury zawartej w pamiętniku. Jego sens odsłania się w pełni dopiero w porównaniu z życiem, o którym mówi, i w porównaniu z literaturą, która takie życie usiłowała wyrazić⁵.

Teksty starające się opisać Shoah w tym nowym rygorystycznym dokumencie posiadają unikatowy walor poznawczy. Obranie tradycyjnej

⁵ M. Janion, *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 218.

formy pozbawiłoby te świadectwa możliwości krytycznej, intelektualnej analizy. Istniałyby wyłącznie na poziomie emocjonalnym, „trzewnym”, zamiast zmierzać ku zrozumieniu ograniczałyby się do wywoływania krótkotrwałych wzruszeń. Nie powinniśmy zapominać, że cele literatury są inne niż cele historii. I to pozorne zbliżenie do opisu historiograficznego nie pozbawia tych tekstów literackości; aby w ogóle mogły zaistnieć muszą przybrać konkretną i świadomie wybraną formę.

„Dominacja opowiadania, a więc formy stosunkowo luźnej, jego oddziaływanie także na większe konstrukcje literackie jest zjawiskiem skłaniającym do refleksji. Dlaczego właśnie tak się działo, że to opowiadanie okazywało się w tak wielu przypadkach formą właściwą?” – pyta Michał Głowiński, by odpowiedzieć: „Wszystko wskazuje, iż z tej racji, że stosunkowo łatwo przekazywało konkretne treści, ale też dopuszczało do głosu podmiot opowiadający o doświadczeniach, których nigdy przedtem na świecie nie było [...] Dominacja form dokumentarnych lub do dokumentarnych się upodabniających stanowi fakt o wadze pierwszorzędnej, świadczący też o kryzysie powieści, o załamaniu tradycyjnych wzorców wielkiej epiki”⁶.

Dyskusja o różnicach – koncepcyjnych, literackich i moralnych – pomiędzy przedstawieniem fabularnym a dokumentem powinna opierać się również na intencjonalności tych utworów. Jeżeli świat po Holokauście, to „Świat do powtórnego wyjąkania” (sformułowanie Paula Celana), autor mierzący się z problematyką Holokaustu powinien mieć świadomość wszystkich etycznych ograniczeń tematyki.

Powyższe spostrzeżenia mają zasadniczy wpływ na tworzenie wszelkiej przestrzeni teoretycznej dla tekstów Zagłady. Spór pomiędzy narracyjnością, literackością a formą dokumentalną czy pozornie najbardziej obiektywną narracją historiograficzną sięga po etyczne rozstrzygnięcia, a liczba i waga poszczególnych postulatów przekracza rozmiary tego szkicu⁷. Każdy wybór formy pisarstwa o Zagładzie ma swoich oponentów i zwolenników, którzy wysuwają argumenty moralne, przez to często nierozstrzygalne. Jak trudny do pogodzenia jest to spór – ukazują dwa skrajnie wykluczające się stanowiska, z którymi mógł się zapoznać polski czytelnik. Pierwsze, przedstawione przez Barela Langa⁸, jest

⁶ M. Głowiński, *Wprowadzenie w: Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005, s. 11.

⁷ Szczególnie wartościowe dla przybliżenia polskiemu czytelnikowi tej problematyki jest monograficzne wydanie „Literatury na Świecie” (2004, nr 1–2) w całości poświęcone eseistyce krytycznoliterackiej i filozoficznej dotyczącej Zagłady.

⁸ Zob. B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziemińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 15–63.

krytyczne wobec literatury jako medium subiektywnego, obarczonego metaforyką i symboliką fikcji. Jedyną właściwą formą pisarstwa o Zagładzie jest historiografia, w której rzeczywistość obiektywizowana jest naukowym warsztatem historyka. Drugie stanowisko, reprezentowane przez Haydena White'a⁹, nie zawiera absolutyzowanym przez Langa możliwości obiektywizmu historiografii. White zdaje sobie sprawę, że historia posiada swoją narrację, która nie jest neutralna światopoglądowo. Podobnie krytyczny stosunek wobec preferowania konwencji pisarstwa historycznego znajdziemy w eseistyce Franka R. Ankersmita¹⁰, poświęconej strategiom uprawiania historiografii Zagłady. Stanowisko Holendra jest przeciwne absolutyzowaniu historiografii, która jest dla badacza wtórnym racjonalizowaniem Holocaustu jako wydarzenia historycznego.

Katarzyna Chmielewska w swej analizie, rozważającej „za” i „przeciw” literackości tekstów, zasugerowała istnienie pewnego *misreading* w postawieniu samej problematyki dekorum pisarstwa o Zagładzie. „Obydwa rozstrzygnięcia – i Langa, i Ankersmita – wydają się jednak niezadowolające. Przede wszystkim dlatego, że absolutyzują opozycję historii i literatury, zakładają, że stosunek między nimi jest antagonistyczny i wyłączający. A przecież historia nie jest wolna od względności i interpretacji, podobnie jak literatura, podczas gdy literatura również może zawłaszczać i zniekształcać jak historia. [...] Historia i literatura patrzą z innych perspektyw i inaczej konstytuują swój przedmiot, lecz się nie wykluczają. Historia nie musi walczyć z literaturą. Co więcej, mogą się spotkać w pół drogi. Wystarczy uznać, że metafora jest nośnikiem doświadczenia historycznego, doświadczenia czyjegoś, ludzkiego i wreszcie, że to metaforę należy potraktować jako źródło historyczne”¹¹.

Rozważania teoretyczne wprowadzają w kolejny krąg refleksji nad tekstami Zagłady. Jeżeli dokument jest wyżej ceniony od przedstawień fabularnych, to pogląd ten wynika z obawy krytyki, że fikcja jest transgresją rzeczywistości. W opowieściach fabularnych Holocaust niejako naturalnie obiera dekorum tragedii, przybierając jej skrajną estetykę. Rodzi się pytanie o naturę zła Holocaustu.

⁹ Zob. H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 65–79.

¹⁰ Poglądy autora na pisarstwo Holocaustu dogłębnie omówiła Katarzyna Chmielewska w tekście *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, Kraków 2005.

¹¹ Tamże, s. 32.

Istnieją dwie wielkie tradycje rozpoznania zła Shoah¹². Pierwsza, którą na użytek tej książki można nazwać „klasyczną”, pojmuje Holokaust jako stały składnik kontinuum historii. Jego znakami rozpoznawczymi są: narodziny człowieka, „hezydylskie piekło Bogów”, historia Kaina i Abła, poprzez platońskie refleksje o naturze zła, po dialektykę heglowską. Widzi się w nim rodzaj zła, który dla całej judeochrześcijańskiej tradycji jest wspólny, a wyprowadzony został z istnienia diabła jako negacji boskiego jestestwa. Istniejący – manichejski – podział pozwala na augustiańskie rozdzielenie pomiędzy królestwem bożym a państwem szatana. Zło, jeżeli objawia się w świecie, rozumiane jest jako zakłócenie delikatnej harmonii pomiędzy granicami dwóch światów. Bliskie jest ono tradycji heglowskiej filozofii romantycznej. To zło jest radykalne, bo sięga natury ludzkiej równie głęboko jak dobro. Posiada intelekt Fausta i mannowskie „hektyczne wypieki” z epilogu *Doktora Faustusa*. Mierzy się z dobrem jak Szatan mocujący się z Bogiem. Zło takie przeraża, ponieważ zostaje nazwane i utrwalone w tradycji ikonograficznej. Wyrazistość i zupełna odmienność od dobra pozwala na usytuowanie go w świecie, a przez to na naznaczenie i pokonanie.

Jaka jest przydatność takiej formuły, kiedy opowiadamy o rzeczywistym wydarzeniu, jakim był dramat Shoah? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć pisarstwo Borowskiego, kontestujące nowoczesne mechanizmy etyczne, rażąco nieadekwatne w rozpoznaniu nowej jakości zła, która pojawiała się w obozie. Zło jawiące się w opowiadaniach Borowskiego nabiera nowego znaczenia. Jest nie tylko wynikiem działania instytucji i systemu (z tym mamy do czynienia choćby w prozie Franza Kafki), ale także przyzwolenia. Jego odmienność zaznacza się innym ujęciem człowieka – ten przyzwala na działanie zła w świecie, co więcej, jest jego sprawcą. Ważne jest podkreślenie, że podmiot myślący, działający w życiu obozowym, opowiada się po stronie ofiar. Świat katów posiada wyraźny, negatywny walor etyczny, a ofiary także mogą uczestniczyć w tworzeniu zła. Proza Borowskiego ukazuje, że system totalitarny nie niszczył jedynie jednostek, ale chciał zakwestionować samo pojęcie człowieka. Pozbawienie osobowości prawnej, kategoryzacja więźniów, włączenie pospolitych przestępców w system obozów, uwiarygodnia działanie władzy. Borowski pomimo że kontestuje wszystkie zabezpieczenia etyczne nowoczesności, ukazując ich ostateczną katastrofę, wie-

¹² Odnoszę się w tym miejscu do tradycji filozoficznej, natomiast ciekawą interpretację korzeni zła Holokaustu przedstawił z punktu widzenia psychologii społecznej R.F. Baumeister, *Holokaust i cztery korzenie zła*, przeł. M. Budziszewska, w: *Zrozumieć Zagładę. Społeczna psychologia Holokaustu*, L.S. Newman, R. Erber – red., Warszawa 2009, s. 215–233.

rzy w możliwość odrodzenia świata po obozach. Dla autora *Kamiennego świata*, „epoka pieców» to oskarżenie kultury w danym jej stadium, kultury, w której sam uczestniczy, to hańba bez możliwości ucieczki, bez własnego alibi. To ostrzeżenie na przyszłość, nie tylko ze względu na ową wspólnotę, a nawet poszczególne przesłanki, które nadal istnieją – proces depersonalizacji zła przy politycznym wyobcowaniu jednostki zaciera moment wyboru. W «epoce pieców» każdy jest potencjalnym mordercą. A odpowiedzialność, zarówno w sensie prawnym, jak i moralnym zostaje przy jednostce¹³. Z prozy Borowskiego czy poezji Celana wyłania się rzeczywistość wcześniej nieopisana, swoista *terra incognita* wiedzy o współczesności. Stanowisko to rodzi nihilistyczne uogólnienie dopuszczające prawdopodobieństwo, że wszyscy ludzie są bestiami. W rzeczywistości doświadczenie zebrane w obozach koncentracyjnych ukazuje, że istoty ludzkie można przeistoczyć w egzemplarze zwierzęcia ludzkiego i że „natura” człowieka jest „ludzka” tylko o tyle, o ile otwiera przed nim możliwość stania się czymś wysoce nienaturalnym i niepasującym do systemu. Taka perspektywa zbliża nas do nowego ujęcia natury zła, które zrywa z owym faustowskim obrazem buntu wobec Boga. Uznając, że Holocaust był wydarzeniem bezprecedensowym w dziejach cywilizacji europejskiej, stara się stworzyć inne pojęcia, które na nowo objaśniłyby jego istotę i które ponownie spróbowaliśmy zdefiniować.

Spór, jaki toczy się o naturę zła Shoah, sprowadza się do pytania o kondycję etyczną człowieka współczesnego, wiarę w jego odnowę lub poddanie się pesymistycznej niewierze. Stawia również istotne pytania o rangę i trwałość pamięci. Autorką w szczególnie sposób patronującą mojej perspektywie rozpoznania zła Holocaustu jest Hannah Arendt, do której myśli wracam niejednokrotnie. Szczególnego znaczenia nabiera ewolucja, którą przeszła sama autorka w swej diagnozie natury zła Zagłady, od *Korzeni totalitaryzmu*, poprzez esej *O Rewolucji*, do słynnego raportu z procesu Eichmanna w Jerozolimie.

Nieco umowny dualistyczny podział książki wynika z obrania przede mnie binarnej analizy. Wybrałem dwa teksty filmowe, które są najbardziej reprezentatywne dla swoich strategii ukazania Holocaustu. Sytuują się na antypodach. Jedyne, co je łączy (jest to styczność istotna), to ich szeroki społeczny odbiór. *Shoah* nie jest awangardowym dyskursem, który zamknięty w klaustrofobicznym kręgu intelektualistów wiódłby niedocenione życie na studyjnych ekranach, dyskutowany jedynie w hermetycznym kręgu specjalistów. Jest filmem ważnym

¹³ A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, Warszawa 1971, s. 200–201.

historycznie, który stał się ikoną autorskiej strategii podjęcia tematu Holocaustu. Świadczy o tym nie tylko ilość widzów, ale wielość publikacji, tak szkiców popularnych, jak i dogłębnych akademickich studiów poświęconych obrazowi Lanzmanna. Równie ważne są pytania, które film Lanzmanna sprowokował. Jego odbiór we Francji, w Niemczech, Izraelu i w Polsce udowadnia, że *Shoah* zainicjował narodowe dyskusje, kładąc tym społecznościom jeszcze raz zrewidować swój komfort pamięci. Dla Francuzów był pretekstem do ucieczki od własnego poczucia historycznej winy, dla Żydów stawiał pytania o sens polityki historycznej państwa Izrael, wreszcie dla Polaków był pierwszym tak radykalnym zaczynem fermentu w myśleniu o grzechu obojętności. W czasach, gdy dyskusje te były licencjonowane przez cenzurę, a polska pamięć wojny skażona była oportunistycznym, monolitycznym przeświadczeniem o nieskalanym heroizmie w czasie okupacyjnej nocy.

Dwa teksty, tak różne, tak wykluczające się, jak *Shoah* i *Lista Schindlera*, wymagają podjęcia diametralnie innych perspektyw badawczych. To dwa osobne światy. To dwie różne przestrzenie pamięci wizualnych przedstawień Holocaustu. To podział na dokument i fabułę, perspektywę pamięci Europy i Stanów Zjednoczonych, autora i reżysera-rzemieślnika, wreszcie perspektywy osobistej obsesji i dobrze wykonane-go, zadania, z dystansem, jaki posiada autor melodramatów względem protagonistów tych opowieści.

Pytania, które zadaję w tej pracy, dotyczą różnic w kształtowaniu się pamięci wizualnej *Shoah*, ich możliwości i ograniczeń. W przypadku filmu Lanzmanna analiza dotyka osobistej perspektywy. Wszak Lanzmann jest francuskim Żydem, wychowankiem lewicowej sarte'owskiej szkoły myślenia o współczesności. Jest intelektualistą, który jedenaście lat życia poświęcił na rozpoznanie obsesji. Dlatego tak ważny wydaje się społeczny kontekst filmu. I tak istotne są pytania o dekorum – ową monotonna, skrajnie niefilmową, wyczerpaną z „atrakcji” litanię niespiesznych obrazów. *Lista Schindlera* wymaga podjęcia innej perspektywy. Autor, nie tylko ze względu na ograniczenia producentów, musiał ukryć się za sztafażem wybitnego rzemiosła.

Do podjętych przeze mnie analiz zastosowałem skrajnie różne strategie rozpoznania pomieci. Dla filmu Lanzmanna jest to perspektywa osobista, autorska, obierająca perspektywę intelektualną. Dla dzieła Spielberga to perspektywa wpisania się w pamięć głównego nurtu filmowych przedstawień Holocaustu. Pomimo że Spielberg pragnął, aby *Lista* odczytana była jako nowy, niezastąpiony dotychczas wykład o Zagładzie, to filmowe tropy pozwalają interpretować tekst Spielberga poprzez konwencję i grę intertekstualną. Szczególnie, jeśli myślimy

o obrazie Polaków w czasie okupacji. Owa reprezentacja jest skrajnie skonwencjonalizowana, w odróżnieniu od obrazu Lanzmanna, który pokazał status polskiego świadka w jego nagim, dokumentalnym obrazie.

Dokonując analiz nie starałem się postawić w sytuacji arbitra. Nie kryję, że strategia Lanzmanna jest mi bliższa. Ale też *Lista* nie jest negatywowym wariantem *Shoah*. Doceniam jej edukacyjny charakter (pomimo braku jakiegokolwiek wiary, że sztuka ma wartość terapeutyczną, a tym bardziej prewencyjną). Jednak uważam, że *Shoah* więcej uczyni dla edukacji niż film Spielberga. Jeżeli garstka widzów ujrzy w filmie Lanzmanna niepokojące perspektywy nowoczesności, będzie to wartościowsze doświadczenie niż lży wylane w trakcie projekcji *Listy Schindlera*. Wszak pamięć domaga się odpowiedzialności, a nie wyłącznie komfortu uczestnictwa.

Osobną – coraz częściej – dyskutowaną kwestią jest podjęcie tematu analizy reprezentacji dezawuowanej przez historyków, którzy uważają, że historiografia jest najwłaściwszą metodą badawczą opisywania Zagłady. Trudno zaprzeczyć przewadze pracy historyka nad wysiłkiem interpretacyjnym włożonym w próbę zrozumienia ich tekstów. Jednak nie można zlekceważyć zjawiska reprezentacji Holokaustu, bo właśnie przez uczestnictwo odbiorcy w tych filmowych tekstach rodzi się powszechna wiedza o Zagładzie. Bardzo krytycznie odniósł się do humanistycznych strategii interpretacyjnych (szczególnie postmodernistycznych) Jacek Leociak we wstępie do tomu poświęconego problematyce przedstawicielstw Zagłady:

Wszelkie przedstawienia Zagłady w sztuce stają wobec – z grubsza rzecz biorąc – dwóch zagrożeń. Wyobraźmy sobie rwącą rzekę albo głęboką przepaść. Przeszkody nie do pokonania. Ponad nimi zawieszona jest wąska, chwiejna, niepewna kładka rozpięta między obydwoma brzegami i wsparta na stałym gruncie. Wszystko zależy od trwałości tego podłoża. Jeśli zaczepienie jest solidne, grunt twardy – jest szansa, aby przejść ponad przepaścią, ponad wodą. Ale jeśli oba brzegi zbudowane są tylko z lotnych piasków, niedających pewnego oparcia, niepozwalających na założenie fundamentów? Co stanie się z kładką, kiedy na nią wstąpimy? Otóż sędzę, że przedstawienia Zagłady, niczym owa kładka nad przepaścią, rozpięte są między biegunem trywializacji i kiczu z jednej strony a biegunem sublimacji i sakralizacji z drugiej strony. I w jednym, i w drugim przypadku doświadczenie Zagłady zostaje wypchnięte poza obszar tego, co realne¹⁴.

¹⁴ J. Leociak, *O nadużyciach w badaniach nad doświadczeniem Zagłady*, w: *Zagłada Żydów. Studia i materiały*, t. VI, Warszawa 2010, s. 14.

Metafora skonstruowana przez Leociaka ma swoją wagę. Dotyczy to również stosowanej przeze mnie w książce kategorii pamięci, która także znajduje się na cenzurowanym. Podobnie krytyczny stosunek ma autor *Tekstu i Zagłady* do nadmiernego eksponowania kategorii stosowności, która zatracza swój pierwotny cel, stając się wyłącznie wyzwaniem dla „ja” badacza, poruszającego się w orbicie mantry o dekorum, pamięci, nowoczesności... Wybrane przeze mnie skrajnie odmienne teksty ukazują jednak, że taka wartościująca, kontekstualna analiza, w której na warsztat bierze się nie tylko „pokorny opis faktów” wsparty o solidne fundamenty historiografii, ale próbuje się rozpoznać intencje i cele autorów poszczególnych reprezentacji, nie jest jedynie intelektualną zabawą, w której po jednej stronie jest interpretujący, a po drugiej autor ukryty za swoim dziełem. Można by napisać w tym miejscu o demaskacji, ale moje ambicje nie sięgają tak daleko. Moim pragnieniem – przy pisaniu tej książki – było jedynie skromne wskazanie, jak daleko reprezentacje odeszły od historycznej Zagłady. Pomimo że *Shoah* jest filmem usytuowanym na antypodach *Listy Schindlera*, także jest interpretacją, nie jedynie beznamiętnym zapisem zbrodni. Można jedynie postulować – idąc za krytycznym głosem Leociaka – aby zainicjowana tuż po wojnie dyskusja o dekorum nabrała nowej, przystającej do współczesności dynamiki. Aby w zalewie cynicznej eksploatacji Zagłady, obecnej nie tylko w kulturze popularnej, ale i w elitarnych dyskursach, wytyczono ponownie granice stosowności. Być może koniunkturaliści odkryją wtedy nowe obszary twórczych dociekań i nastąpi wielki powrót do historiografii. Ale czy nie będzie to krok w stronę zapomnienia?

*Jestem ostatnim Żydem,
poczekam do rana, poczekam na Niemców*

Claude Lanzmann, *Shoah*

I

SHOAH

1. Dekorum

Claude Lanzmann, realizując swój film, pragnął stworzyć nową formułę opisu świata Shoah. Formułę, która stawia widza przed nowym, radykalnym doświadczeniem, tak innym od wszystkiego, z czym obcował wcześniej.

W *Shoah* kamuflaż filmowej formy doprowadzony jest do perfekcji. Opiera się nie tylko na mimetyczności rzeczywistości, ale i na słowach, które są głównym spoiwem filmu. Obrazy uruchamiają jedynie pola wyobraźni, nie ilustrują w żaden sposób opowieści, stając się dyskretnym do nich komentarzem. Ale owe obrazy współczesnej Polski, Niemiec, Szwajcarii, Izraela, obrazy – ilustracje z miejsc kaźni udowadniają wyjątkowość wizualnego przekazu świadectw Holokaustu. Nasza wyobraźnia zostaje brutalnie zatrzymana przez obraz. Gdyby opowieść o Shoah była książką, w oparciu o słowa śnilibyśmy bajkę o Holokauście. Jest inaczej, gdy Lanzmann prosi świadka, by opowiedział, jak odbywała się selekcja w Treblince – Franz Suchomel wodzi wskaźnikiem po mapie obozu. Słyszymy makabryczne opisy, ale nasza wyobraźnia zatrzymuje się w miejscu, gdzie wskaźnik pokazuje miejsca kaźni. Ten fenomen zawładnięcia wyobraźnią związany jest z ulotnością śladów Zagłady. W jednym z wywiadów Lanzmann przyznaje się, że podczas kręcenia *Shoah* musiał zmagać się ze „znikaniem śladów, ze śladami śladów po śladach”¹ – jak cytuje Jill Robins w swoim artykule Dorota Głowacka. To śledztwo, które podejmuje reżyser, warunkuje formę filmu, tworząc unikatową rekonstrukcję wielkiej zbrodni.

¹ D. Głowacka, *Znikające ślady: Emmanuel Lévinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holokaustu*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 107.

Gatunek

Trudno jednoznacznie określić genologiczną specyfikę filmu Lanzmanna. Najpełniejsza definicja, sformułowana przez Mirosława Przyłipiaka, określa film dokumentalny jako „taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej”². Stosując tę definicję do filmu Lanzmanna, należy bez większych oporów uznać, że inscenizacje wplecione w tkanę filmu to dopuszczalne przez teorię ingerencje, pojawiające się w celu przywrócenia rzeczywistości Shoah. Lanzmann wykorzystuje formułę policyjnej wizji lokalnej. Reżyser – śledczy pojawia się w miejscach zbrodni wraz z ofiarami i każe im opisać szczegółowo rzeczywistość tamtego czasu. Świadkowie wskazują miejsca mordu. Pytania Lanzmanna nie wykraczają poza pytania śledczego. Reżyser pyta o szczegóły topograficzne, zależy mu na jak najprecyzyjniejszym wskazaniu miejsca. Nie zadaje pytań ze swej natury subiektywnych. Podobnie gdy przesłuchuje zbrodniarzy, interesuje go, w jaki sposób, kiedy i gdzie mordowali. W scenie najsłynniejszej inscenizacji w *Shoah*, Lanzmann udostępnia świadkowi zakład fryzjerski, bo ten opisywany przez niego nie istnieje.

Odczytując filmowy tekst jako wizję lokalną, widz ma wrażenie, że obcuje z czymś więcej, że dotyka bezcelowości działań reżysera. Sensem wizji lokalnej jest rekonstrukcja zbrodni służąca osądzeniu zbrodniarzy. Uprawdopodobnienie przebiegu mordu wspomagałoby oskarżyciela przed sądem. Czemu zatem służy owa skrupulatność, szukanie śladów po śladach? Czemu służy precyzja godna pedantycznego śledczego? Odpowiedź znajduje się poza sferą dokumentu. Wizja lokalna ma za zadanie obnażyć proces jednostkowej zbrodni. Przyjmuje się, że liczba ofiar

² M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 40.

jest znana i policzalna, że zbrodniarz jest wskazany. Ofiary uczestniczące w wizji lokalnej odczuwają dyskomfort przypominania, ale nagrodą jest ukaranie tego, kto zadał im cierpienie. O takiej kompensacji w *Shoah* nie może być mowy. Ofiary cierpią, jeszcze raz wracając pamięcią do traumy wojennej, choć ich świadectwo nie służy tropieniu oprawców. Ci zaś opowiadają o swych zbrodniach w zaciszu pensjonatów i swoich willi, wiedząc, że nie zostaną ukarani. To pierwszy tragiczny rys *Shoah*. Można by uznać, a ta możliwość interpretacyjna nasuwa się w pierwszych minutach filmu, że Lanzmann poprzez precyzję pragnie ocalić pamięć o Zagładzie, że pragnie ustami swoich bohaterów przemówić do milionów nieobecnych i zapomnianych w ciszy. Wszelkie ślady z przeszłości są w tej perspektywie bezcenne. To przeszukiwanie ruin pamięci staje się obowiązkiem moralnym świadków. Film Lanzmanna to dokument, który metonimizuje świadka; świadek staje się posłańcem i heroldem umarłych. Lanzmann podąża za swoimi rozmówcami jak śledczy, który stara się najbardziej precyzyjnie dookreślić szczegóły zbrodni. W literaturze i sztuce Holokaustu zabieg ten ma pewną utrwaloną pozycję. W *Umschlagplatzu* Rymkiewicza bohater poprzez dogłębne studiowanie archiwów próbuje dotrzeć do prawdy o umarłych. *Ślad* Idy Fink jest opowiadaniem, w którym narratorka obsesyjnie stara się zapamiętać najmniejszy detal, by dokonać wskrzeszenia swojej – utrwalonej w pamięci – zaginionej w czasie Zagłady siostry. Lanzmann wie, że ślady zbrodni ulegają zatarciu nie tylko przez czas, ale także przez ingerencję człowieka. Puste domy, synagogi zmienione na spichlerze, rozbite macewy zaniedbanych żydowskich cmentarzy. Wszystkie dowody zbrodni mówią więcej o pamięci niż archiwalne zdjęcia z czasów ich świetności.

Te dwa odczytania genologiczne nie wyczerpują problematyki filmu Lanzmanna. Istnieje pewien rys, rozwinięty w dalszej części pracy, który w jaskrawy sposób nie pozwala zaliczyć *Shoah* do dokumentu. Jest to kontekst współczesności. W koncepcji wizji lokalnej rzeczywistość rejestracji służy jedynie jako tło przeszłości. Podobnie jeśli uznamy *Shoah* za kolejne audiowizualne świadectwo zbrodni, które po dziś dzień rejestrowane jest przez rozmaite fundacje Holokaustu, z najbardziej znaną Fundacją Spielberga. Świadkowie w tych rejestracjach opowiadają o swych przeżyciach zwróceniu centralnie do kamery. Lanzmann pozornie tylko zespała te dwie możliwości; umieszcza świadków w „naturalnym” dla ich opowieści środowisku – miejscu zbrodni. Ale przez to symbiotyczne zespolenie tworzy się trzeci sens, a jest nim dramat współczesności, który nie pozwala zamknąć opowieści w trybach czasu przeszłego. Przez owe szczeliny teraźniejszości, jakim są ciężarówki Saurera, synagogi, zniszczone macewy, wypelża demon Zagłady. Tworzy nici, które na

stałe zszywają wczoraj i dziś w jeden przerażający obraz ludzkiej bezsilności. Najbardziej symptomatycznym wyzwaniem dla interpretatora jest powtarzana scena gestu poderżniętego gardła. Polski maszynista przywołuje go kilkakrotnie w filmie. Wykorzystanie przez Lanzmanna tego rodzaju inscenizacji dokumentalnej kieruje film w obszary dokumentu kreacyjnego. Z punktu widzenia teorii gatunku najważniejsze jest w tym wypadku użycie kategorii stworzonej przez Billa Nicholasa. W książce *Representing Reality* (1991) autor wyróżnia cztery modele filmu dokumentalnego: obserwacyjny, perswazyjny, interaktywny i refleksywny³. W następnej książce poświęconej dokumentowi wprowadza termin *performative* oznaczający, że „filmy nim objęte eksponują swoje walory pokazowe. W istocie najważniejszą cechą filmów z tego nurtu jest – zdaniem Nicholasa – to, że nie koncentrują się na rzeczywistości zewnętrznej, lecz mają pewne jakości samoistne, niepodporządkowane zewnętrzności. [...] Na skutek tego powstaje napięcie między pokazywaniem (*performance*) a dokumentowaniem. [...] ten rodzaj filmu dokumentalnego przedkłada funkcje i jakości ekspozycyjne nad rejestracyjno-dokumentacyjne. [...] Stąd jesteśmy tylko krok od uznania, że muszą to być środki filmowe, środki filmowej ekspresji, a więc dokładnie to samo, co w polskiej terminologii [Przylipiaka] zostało nazwane «kreacją dokumentalną». [...] filmy te jeszcze bardziej zamazują i tak nieostrą granicę między przekazami fikcjonalnymi i niefikcjonalnymi [...] choć ekspresyjne, stylizowane, subiektywne, pozostają jednak filmami dokumentalnymi, a ich indeksalna więź z rzeczywistością, choć podporządkowana innym jakościom, ciągle pozostaje ważna”⁴. Dokument kreacyjny nie idealizuje rzeczywistości w celu podniesienia artystycznej rangi filmu, ale by zbliżyć się do prawdy. „Kategoria prawdy wyparła kategorię piękna także na obszarze sztuki, sprowadziła ją do pozycji ornamentu”⁵.

Możemy uznać, że *Shoah* jest dokumentem kreacyjnym, posiadającym jednak ściśle ograniczone granice interwencji reżysera. Ograniczenia dotyczą korzystania z archiwalnych zasobów filmowych. Brak retrospekcji – tak często wykorzystywanego chwytu stylistycznego – nie świadczy jedynie o jednorodności formalnej narzuconej sobie przez autora, ale o granicach etycznych, których Lanzmann stara się nie przekraczać. Najłatwiejszym i zapewne najatrakcyjniejszym wizualnie zabiegiem byłoby zilustrowanie słów świadków zdjęciami lub filmami archiwalnymi-

³ Tamże, s. 190.

⁴ Tamże, s. 191.

⁵ Tamże, s. 192.

mi. Możliwość taka zostaje kategorycznie odrzucona. W tym miejscu dochodzimy do sedna Lanzmannowskiej koncepcji filmu o Shoah. Inscenizacja, kreacjonizm dopuszczalne są wyłącznie wtedy, gdy nie przekraczają tkanki współczesności. Przeszłe doświadczenia należą do innego świata, który nie poddaje się totalnej kontroli kamery reżysera. *Shoah* bowiem to w swoim prymarnym zamierzeniu film o Zagładzie, ale widzianej z perspektywy żywych. Zagładzie ujrzanej nie tylko jako summa zdarzeń i świadectw, ale zobaczonej oczami współczesnego człowieka, uwikłanego przez swe korzenie, a nie doświadczenie traumy.

Lanzmann nazwał *Shoah* „fikcją rzeczywistości”. Jest to zapewne, jak zauważa Yosefa Loshitzky⁶, echo Godardowskiej definicji kina jako „fikcji rzeczywistości i rzeczywistości fikcji”. „Jego *modus operandi* nie jest dążeniem do prymitywnej transformacji rzeczywistości w obręb kinematografu, lecz pokazaniem przedstawicielstwa. To dokumentacja procesu „objawiania” się rzeczy w obiektywie. Kamera ukazuje wewnętrzną prawdę, a nie rzeczywistość”⁷.

Interesującą propozycję genologiczną wysunął cytowany Mirosław Przyłipiak w swoim eseju poświęconym *Shoah*, który zauważa, że film Lanzmanna: „(...) przekracza formułę historii ustnej”⁸. Autor zwraca uwagę na precyzyjną strukturę filmu Lanzmanna, która utrudnia jednoznaczność klasyfikację genologiczną *Shoah*.

Nie mniej interesującym tropem jest koncepcja *Shoah* jako szczególnego rodzaju ballady o Zagładzie. Ten sposób przedstawienia Holokaustu ma swoją bogatą tradycję literacką. Proza Grynberga, Krall, poezja Szymborskiej, by wspomnieć o nielicznych, twórczo wykorzystuje możliwości tego gatunku w mówieniu o Zagładzie Żydów. Ton ballady wprowadza do tych opowieści rys mityczny i ahistoryczny. Na styku historycznego konkretnego opisywanych wydarzeń i mitycznej formy tworzy się niezaprzeczalny rys tragizmu. Niezobowiązująca formuła „bajania” o przeszłości i dramatyczna tematyka tych utworów czynią z nich literaturę do głębi poruszającą czytelnika. Michał Głowiński w doskonałym szkicu poświęconym dwu wierszom Wisławy Szymborskiej (*Transport Żydów. 1943, Jeszcze*) zauważył, że „Podmiot wiersza bliski jest konwencji balladowej za sprawą między innymi tego, że bardziej

⁶ Y. Loshitzky, *Holocaust Others: Spielberg's Schindler's List versus Lanzmann's Shoah*, w: *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*, red. Y. Loshitzky, Bloomington, Indianapolis 1997, s. 107.

⁷ Tamże, s. 108.

⁸ M. Przyłipiak, *Estetyka w cieniu pieców. Shoah Claude'a Lanzmanna*, w: *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, J. Preizner (red.), Kraków 2009, s. 85.

skłonny jest podkreślać swoją niewiedzę niż wiedzę. Mówi o faktach w ten sposób, że zachowuje dla siebie przywilej zdziwienia⁹. To podkreślenie niewiedzy jest w filmie Lanzmanna w sposób szczególny eksponowane poprzez prostotę zadawanych pytań. Twórca w czasie rozmowy ze świadkami nie obiera strategii eksperckiej, znawcy przeprowadzania wywiadów; jest raczej dociekliwym amatorem, który – wydawać by się mogło – swoją wiedzę czerpie wyłącznie z rozmów.

Film Lanzmanna to dzieło hołdujące realistycznej wizji świata, ale pojawiają się w nim elementy zaczerpnięte z ballady. W pierwszym ujęciu reżyser wykorzystuje możliwości metaforyzacji obrazu Zagłady. Oto Szymon Srebrnik, cudem ocalały z Chełmna, przemierza łodzią Ner i śpiewa ludową piosenkę *Mały, biały domek*. Jego podróż Nerem jest drogą, jaką musi przejść dorosły mężczyzna, by na powrót stać się małym chłopcem z czasu Shoah. Szymon ukazany na tle leniwie płynącej rzeki zdaje się przepływać Styks. Ta sytuacja dla ekipy Lanzmanna staje się przejściem przez inną z rzek Hadesu – Lete. Lanzmann podąża za Srebrnikiem, by – realizując swój film o Zagładzie – pokonać rzekę zapomnienia, Szymon – by pokonać strach przed przeszłością, by swym istnieniem zostawić ślad życia na ciemnym brzegu rzeki, na którym zostanie skonfrontowany z żywymi i umarłymi, w których imieniu się wypowie. Forma balladowa, tak oczywista w tej scenie, afirmuje się w całej tkance filmu. Jedną z cech romantycznej ballady jest wykorzystanie podań, aury niesamowitości czy wreszcie posłużenie się fantastyką w opisie świata. W filmie Lanzmanna Żydzi – ofiary są owymi mitycznymi istotami z przeszłości. Istotami, które uruchamiają całą sferę mitu i wyobraźni. Szymon, żywy, stający wśród nich człowiek, wydaje się im posłańcem przeszłości, jakąś marą przybyłą z daleka, a przez to, że żywą – tym bardziej nierzeczywistą. Kiedy chłopci z Chełmna opowiadają o Żydach i Żydówkach niegdyś zamieszkałych w miasteczku, mówią jak o istotach z zapomnianego świata, który już nigdy nie zostanie wskrzeszony. Ta nierzeczywistość, poruszanie się w sferze mitu, to jedno z cech balladowych pierwszej opowieści o Shoah, która jednak już na początku zostaje porzucona. Konwencja ballady zakłada pewną ahistoryczność opisywanych wydarzeń, charakterystyczną dla myślenia magicznego. Lanzmann – wskazując i nazywając konkretne miejsca kaźni – ostatecznie przywraca mitom ich rzeczywiste historyczne miejsce na mapie zbrodni.

⁹ M. Głowiński, *Wisławy Szymborskiej ballada o Zagładzie*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje dedykowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 185.

Pierwsze sceny podróży po Nerze, śpiew Szymona i fantastyczne opowieści mieszkańców Chełmna są zaledwie preludium, bliskim potyce ballady. Wraz z rozwinięciem opowieści staje się jasne, że przywołanie przeszłości mocą piosenki nuconej na rzece było zaklęciem, z którego siły nie zdawał sobie sprawy ani Lanzmann, ani dorosły Szymon. Owo zaklęcie przeszłości przywróciło zapomniany czas Shoah. Lanzmannowska niewiedza podobna jest do niewiedzy Szymborskiej w *Jeszcze*, gdzie „jak w romantycznej balladzie podkreśla to, że faktów nie ogarnia, że przekraczają one jej możliwość rozumienia. [...] Ta niewiedza jest tutaj w istocie formą wiedzy. Poetka dlatego właśnie mówi «nie wiem», bo wie zbyt wiele”¹⁰. Reżyser zbyt wiele czasu poświęcił studiom nad Zagładą, by moglibyśmy wierzyć w naiwność niektórych zadawanych przez niego pytań.

Owo ukonkretnienie opowieści związane jest również z silnymi tendencjami rewizjonistycznymi w badaniach historycznych. Holokaust traktowany jako fakt aksjologiczny, niepodlegający dyskusji, stał się w połowie lat 70. jednym z pomnikowych symboli XX wieku. Przewaga badań literackich nad historycznymi, wielość wydawanych wspomnień, a przy tym kontrowersyjna polityka Izraela spowodowały, że dogmaty Shoah zaczęły być podważane przez niektórych historyków francuskich i angielskich. Roberta Faurisson, Dawid Irving czy kanadyjski historyk Ernest Zuendel podważali istnienie komór gazowych, uznając, że były jedynie punktem sanitarnym na mapie obozu. Lanzmann odpowiada rewizjonistom precyzyjnym szczegółem, obok istnienia subiektywnych opowieści bohaterów wprowadza obiektywizm godny procesu sądowego. Powołuje na świadków nie tylko Żydów, ale też naocznych świadków Zagłady: polskich chłopów, by konfrontować swoją wiedzę z wypowiedziami zbrodniarzy zasłaniających się często niepamięcią. Ekspertem w swoistym procesie ustalania prawdy jest Raul Hilberg, autor pionierskiej monografii poświęconej Zagładzie¹¹. Faktograficzna precyzja przyczyniła się do tego, że *Shoah* był jednym z obrazów najbardziej atakowanych przez rewizjonistów¹².

Shoah nie powstałby zapewne, gdyby nie wielka tradycja ukazywania Zagłady podjęta w dziele europejskich poprzedników reżysera. *Noc i Mgła* (*Nuit et Brouillard*, 1955) Alaina Resnais, *Münich ou la paix pour cent ans* (1967), *Smutek i litość* (*Le Chagrin et la pitié*, 1969),

¹⁰ Tamże, s. 186–187.

¹¹ Zob. R. Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, Londyn 1961.

¹² S. Thion, *The Dictatorship of Imbecility. Claude Lanzmann and Shoah*, <http://www.radioislam.org/islam/english/revision/imbecil.htm>.

The Memory of Justice (1976) Marcela Ophülsa¹³. Znaczenie szczególne ma arcydzieło Resnais, w którym reżyser podobnie do Lanzmanna stara się odczytać ślady przeszłości poprzez teraźniejszość. Ale Zagłada u Resnais nie jest palimpsestem. Istnieją wszak filmy archiwalne, które odczytują niezatarte ślady. Jest w *Nocy i Mgle* okropieństwo i makabra, *wyobrażnia in extremis*¹⁴: ludzka skóra, z której produkuje się papier, ciała, z których wytwarza się mydło. Są sceny, których u Lanzmanna nie znajdziemy; setki ciał ekshumowane rękami esesmanów na rozkaz alianatów, czaszki niesione w dłoniach morderców, tysiące walizek, kul, stosy zębów i hałdy włosów. Jest też nieznośnie dziś brzmiący, dramatyzujący archiwalną fotografię komentarz Jeana Cayrola. Ale film Alaina Resnais został zrealizowany w 1955 roku, gdy o Zagładzie nie mówił nikt, gdy Holokaust stanowił kulturowe tabu. Jednak, pomimo dyktatu nieobecności, Alainowi Resnais udało się przełamać milczenie. Posłużył się niedoskonałym filmowym językiem lat 50.¹⁵, ale zadziałał. Ten wielki eksperymentator kina intuicyjnie wytyczył swoim filmem drogę, którą podążyli inni, pragnący zmierzyć się z tematem Holokaustu. Noc, symbolizująca śmierć, i mgła, za którą majaczą kształty, symbolizująca dekorum – metodę opisu świata Zagłady. Lanzmann, świadom tej tradycji, poszedł o krok dalej. Zrezygnował z archiwalnych zdjęć, pozbawił *Shoah* odium historycznej makabry, która przyciąga widza epatując okrucieństwem. Ten radykalny wybór doprowadza Lanzmanna do punktu, w którym pamięć Zagłady tworzy się poprzez pamięć świadków i miejsc. Słów i teraźniejszości. *Shoah* pozbawione jest onirycznej metaforyki *Nocy i Mgły*, jednak sama metoda wprowadzenia kamery w opustoszałe, zniszczone przez Zagładę miejsca prawdopodobnie zainspirowała Lanzmanna. W miejsce literackiego komentarza Lanzmann wprowadza opowieści świadków, a zamiast archiwalnej rekonstrukcji posługuje się inscenizacją. Obok obrazu właśnie słowo posiada znaczenie szczególne, tworząc drugi ważny budulec formalny *Shoah*.

¹³ Późniejszy wielki film Ophülsa – *Hotel Terminus. Życie i czasy Klausa Barbiego* (*Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie*, 1988) – wykorzystuje świadomie lanzmannowską formułę *Shoah*.

¹⁴ Por. A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć*.

¹⁵ Pisząc o archaiczności języka filmowego lat 50. mam na myśli wyłącznie patetyczny komentarz nieprzystający do surowości fotografii filmu. Resnais zdawał sobie sprawę, że filmowa publiczność lat 50. nie była gotowa na przyjęcie nagich, niczym nie wyjaśnionych obrazów okrucieństwa. Komentarz „oswajał” obraz. Jego kategoryczny, oskarżycielski ton pomógł widzom zrozumieć makabrę nazistowskich obozów. Jednocześnie czyniąc ją wykluczonym, egzotycznym doświadczeniem wpisującym się w radykalne pojęcie zła.

Słowo

Analizę funkcji formy filmowej w *Shoah* warto poprzedzić refleksją nad wydaną wersją książkową utworu, która stanowi pomost łączący słowo pisane z filmem. Książka traktowana jest przez Lanzmanna jako dzieło integralne, toteż pomimo że wyrosła z filmowego pierwowzoru, może prowadzić do lektury osobnej. „Na ekranie napis rodzi się i umiera ledwo tylko powstanie, zastąpiony bezzwłocznie następnym, który w ten sposób przeżywa swoje krótkie życie. Każdy z nich wybucha pod naszym spojrzeniem i, ledwo powstały, powraca do nicości [...] Muszą one teraz istnieć same, same siebie bronić, bez reżyserskich wskazówek, bez obrazu, bez twarzy, bez łez, bez milczenia, bez dziewięciu i pół godziny kina, z których składa się *Shoah*. Z niedowierzaniem czytam, czytam wciąż ten tekst nagi wykrwawiony. Przenika go dziwna siła, stawia on opór, żyje własnym życiem. Oto jak pisze klęska, i oto nowa dla mnie tajemnica”¹⁶. Słowo pozbawione swojego wizualnego ekwiwalentu nabiera innych, nieobecnych w filmie znaczeń. Kiedy konfrontujemy rozmowę Lanzmanna z polskimi chłopami z tym, co jest zapisane, uderza nas brak ironii tak powszechnej w gestach polskich świadków. Ich słowa nabierają dostojności nieobecnego w filmie. Podobnie jak wyznania oprawców, odarte są z owej gry spojrzeń widocznej w filmie. Stają się suchym i precyzyjnym raportem, pozbawionym emocji tekstem.

Michał Głowiński w pierwszych słowach swych *Czarnych sezonów* zwraca uwagę na pewien symptomatyczny rys pamięci świadka Holocaustu: „Kiedy przystępowałem do pisania tych relacji, nie sądziłem, że złożą się one na książkę. Każda z nich jest zapisem doświadczenia, wynika z błysków pamięci, która nie obejmuje całości wydarzeń, nie ogarnia wszystkiego, co złożyło się na moje życie w tamtych latach i na historię ocalenia. [...] Błyski pamięci mają swoje prawa, zwalniają z troski o konsekwencję, uzasadniają fragmentaryczność, wręcz z góry ją zakładają”¹⁷. Pierwszy rozdział wspomnień zatytułowany jest *Słowo*, lecz nie jest to symbol biblijnego początku, a zderzenie dziecięcych fantasmagorii z rzeczywistością getta, która miała nadejść. Wydaje się, że słowo stoi u podstaw wszystkiego, co związane jest z Holocaustem. W tradycji żydowskiej słowo odgrywa rolę fundamentalną; jest strażnikiem praw, obietnicą zbawienia i pojednania ze stwórcą. Słowo buduje rzeczywistość. Lanzmann podkreśla brak rzeczywistości materialnej, ciągle

¹⁶ C. Lanzmann, *Shoah*, przeł. M. Bieńczyk, wstęp S. de Beauvoir, Koszalin 1993, s. 12.

¹⁷ M. Głowiński, *Czarne sezony*, wyd. 2, Warszawa 1999, s. 7.

zacieranie się śladów zbrodni. Orężem pamięci staje się żywe słowo świadków. Słowo stwarza świat Zagłady. Stwarzanie wciąż się dokonuje w percepcji widza. Podobnie jak u René Descartes'a nie jest to wyłącznie odkrywanie, ale zachowanie rzeczywistości już stworzonej. Lanzmann często zwraca uwagę świadkom, żeby przełamali milczenie. Słowo jest kluczem do zrealizowania się owej potrzeby dania świadectwa. „Kartki zapisanego papieru opierają się masowo zadawanej śmierci i pokonują niszczące działanie czasu. Na przekór swej kruchości i znikomości nadają trwały kształt niepochwytniej chwili. Są jak pomnik wzniesiony ze słów, w których – niczym w granicie – wyryte jest nieśmiertelne przesłanie”¹⁸ – zauważa Jacek Leociak, gdy uzasadnia wszechobecne w getcie pragnienie pisania. Autor przywołuje jeden z pierwszych tekstów, w którym zostaje tak dobitnie podkreślona waga słowa. Rachela Auerbach w eseju *Izkor* z 1943 roku zwraca się do tych, którzy żyją, by pamiętali o umarłych: „Zawsze i wszędzie pamiętać będziemy każdy dzień, każdą chwilę i każdą twarz. [...] gdybyśmy zapomnieć mieli – niech zdrętwieje prawica nasza, niech przylgnie język nasz do podniebienia naszego [...] Nie zatrze się pamięć tych lat, dotrze do każdego, dotrze wszędzie”¹⁹. Analizując esej poetki, Jacek Leociak zauważa: „Słowo zostaje przeciwstawione Zagładzie. Ono niesie nadzieję ocalenia”²⁰.

Lanzmann opatrzył swój film mottem z Księgi Izajasza: „I dam im imię wieczne i niezniszczalne”. *Izkor* to pierwsze słowa hebrajskiej modlitwy oznaczające „będziesz pamiętał”. Modlitwy odmawianej cztery razy w roku jako błogosławienie pamięci zmarłych członków najbliższej rodziny. Świadectwa Zagłady w *Shoah* już przez ich wypowiedzenie stają się niezniszczalne. Słowa, wypowiedane przez świadków, z takim trudem konfrontowane są z płynną i czystą mową katów. Przełamanie milczenia, do którego zmusza Lanzmann swoich rozmówców, staje się ogromnym wysiłkiem; poza milczeniem istnieją obrazy, których przywołanie boli i rani. Milczenie katów pragnących ukryć udział w zbrodni jest milczeniem tchórzów, staje się milczeniem historii i Boga. Morderców oglądamy w luksusowych pensjonatach – dobrodusznym niemiec-
kich emerytów, uczciwych obywateli, zapewne poważanych w swoich lokalnych społecznościach. Bez ran i bez winy, bez najmniejszego wstydu snują swoje wersje Shoah. To, że świadkowie często wypowiadają się

¹⁸ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław 1997, s. 116.

¹⁹ Tamże, s. 117.

²⁰ Tamże.

w imieniu umarłych, gdy głosem żywych przemawiają kaci, jest bolesną klamrą spinającą przeszłość ze współczesnością.

Słowo jako medium dla pamięci, słowo jako wskrzeszenie przeszłości. Ta swoista waga słowa zaistnieje szczególnie w innym filmie Lanzmanna – *Sobibór* (*Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, 2001). Obraz, opowiadający o buncie skazanych na śmierć Żydów w sobiborskim obozie, realizowano z podobnym rygoryzmem formalnym co *Shoah*. W pewnym momencie *Sobibór* zamienia się w film – deklamację, film – tekst. Kiedy Lanzmann czyta nazwiska pomordowanych, wyczytywanie listy zdaje się nie mieć końca. Po pewnym czasie jest już nużące i rażąco niefilmowe. Ekspozowany w jednym przeciągłym ujęciu rejestr zaczyna funkcjonować jak modlitwa, żydowska litania śmierci. Słowo ma tu moc wskrzeszenia umarłych.

Język

Równie ważny dla zrozumienia rangi świadectwa jest język użyty przez świadków. Istnieje w filmie język eufemizmów, którym posługują się kaci. Istnieje pełen bólu język ocalonych, którzy wypowiadają okaleczone zdania, gdy Lanzmann nakazuje im werbalizować obrazy zapamiętane z przeszłości. Istnieje również nieporadna, prymitywna polszczyzna (z wyjątkiem wywiadu z Karskim), gdy rozmówcami reżysera są prości, słabo wykształceni polscy chłopci. Brak elegancji, dosłowna, odarta z delikatności retoryka w równym stopniu ukazuje ich brak wrażliwości, jak i ogranicza zrozumienie tragedii, której byli świadkami. Wittgensteinowska zasada, że granice języka stanowią bariery poznania, jest w filmie w szczególnie sposób obecna. W opowieściach polskich chłopów stereotypy mieszają się z prostodusznie wyrażaną empatią, ze współczuciem, będącym odpowiedzią na sceny makabry, których byli świadkami. W jednym z wywiadów, przeprowadzonych z polskimi chłopami w Treblince, udaje się Lanzmannowi prostą opowieść podnieść do rangi symbolu niezrozumienia:

Czesław Borowy: Zdarzało się, zwłaszcza nocą, ponieważ kiedy Żydzi mówili między sobą, Ukraińcy, którzy chcieli, żeby był spokój, kazali im się uciszyć. Wówczas Żydzi milkli, strażnik odchodził, ale Żydzi zaczynali na nowo rozmawiać między sobą, w swoim języku, jak Pan Borowy mówi: ra ra ra itd.

Claude Lanzmann: Co pan chciał powiedzieć: la la la, co pan próbuje naśladować?

Borowy: Ich język.

Lanzmann do tłumaczki: Nie! Nie! No zapytaj pana! To był specjalny dźwięk, dźwięk Żydów?

Borowy: Mówili po żydowsku.

Lanzmann: Mówili po żydowsku. Czy pan Borowy rozumie żydowski?²¹.

To niezrozumienie żydowskiego²², owo dźwiękonaśladowcze „ra ra ra”, wyraża nie tylko wielki dystans do ludzi zamkniętych w wagonie, ale sytuuje polszczyznę poza językiem Zagłady. Niezamierzona ironia kryjąca się w rozmowie uwypukla brak punktów wspólnych w doświadczeniu polskiego świadka względem ofiary, której los zakończy się kilka kilometrów za stacją kolejową w Małkini.

Najwięcej świadectw Zagłady zostało napisanych w języku angielskim. Angielski jest językiem wtórnym wobec doświadczenia; wielka ilość świadectw związana jest albo z translacją tekstów oryginalnych, bądź z wyborem ocalonych. Angielski okazuje się językiem obcym wobec doświadczenia Shoah.

Niekiedy jego wybór wiązał się z ukryciem swego żydowskiego „ja”, „ja” z przeszłości, jak ma to miejsce w prozie Wiesela czy Kosińskiego. Słowa zapisane w tym języku są neutralne, niewinne, bo też nie jest to język ofiar ani język katów. Na swój sposób są kalekie i niedoskonałe – bo pozbawione pamięci. Ocaleni, którzy w czasie Zagłady posługiwali się polskim, jidysz czy niemieckim, traktują angielski jako lingwistyczne medium, pozwalające przemówić pomimo traumy. Lanzmann zachował autentyzm języków rozmówców, nie starał się dubbingować słów wypowiedzianych przez świadków. Wszystkie warstwy tłumaczenia zostały zachowane na ekranie. W *Shoah* reżyser zadaje pytania po francusku, niemiecku, angielsku, są one później tłumaczone na jidysz, hebrajski albo polski, odpowiedzi udzielane w tych językach z powrotem tłumaczone są na francuski. W tym procesie wszystkie pytania i odpowiedzi są trzykrotnie tłumaczone na inne języki, czyli interpretowane dla widza. Ostateczny sens stawianych pytań i odpowiedzi związany jest z pierwszym językiem odbiorcy. Aczkolwiek Lanzmann stara się budować swoje pytania najprościej i jak najmniej dwuznacznie, często podszyte są one ironią czy sarkazmem, które mogłyby wrogo nastawić adresatów tych pytań, gdyby nie łagodząca interwencja tłumaczki. Polski odbiorca filmu może być bardziej poruszony opowieściami polskich chłopów niż widz francuski. Konotacje słowa „Żydek”, tak często wypo-

²¹ C. Lanzmann, *Shoah*, s. 40–41.

²² Jidysz, dosłownie: żydowski.

wiadanego przez Polaków a tłumaczonego na neutralne „Juif”, stanowią przykład tej różnicy. Nieudolny język opisu wydarzeń, których chłopci byli świadkami, świadczy o intelektualnym i emocjonalnym kalectwie, niepozwalającym im wyjść poza granice litościwego współczucia. „Żydek” tak naturalnie wypowiedziane, jakby istniało zawsze w polszczyźnie, jakby w ich świecie nie było innego słowa, i gdy mówią, że szkoda było „tych Żydków”, zadajemy sobie pytanie, czy ta „szkoda” jest wystarczająca i rozumiemy, że dla „Żydków” to jest i tak wiele²³.

Język katów jest utworzony z wielopiętrowych figur retorycznych, których zadaniem jest nie nazywać rzeczy po imieniu. Za starannie dobranymi słowami ukrywają się zbrodnie. Jedynie oprawca z Treblinki Franz Suchomel mówi wprost. Ale jego suchy, praktyczny, żołnierski język jest bliski raportowi z frontu, co ostatecznie może być odczytane jako kolejna próba ukrycia się za formą języka.

²³ Słowo Żydek istniejące we współczesnej polszczyźnie jako pejoratywne, gwoździ prawdy, nie musiało być tak negatywnie naznaczone przez prostych rozmówców Lanzmanna. W interesującym studium Alina Cała udowadnia, że dla niektórych respondentów określenie „Ty Żydzie” było neutralne i niewartościujące. (Zob. A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005, s. 57).

Ciekawą ewolucję semantyczną słowa Żyd przedstawiła Maria Janion, opierając się na pionierskich badaniach Ireny Kamińskiej-Szmaj. Autorka dowodziła tam, że „dopiero propaganda prawicowa nadała ludowemu wyobrażeniu Żyda rysy przerażające. W swej odkrywczej książce [*Judzi, zohydza, ze czci odziera. Język propagandy politycznej w prasie 1919–1923*, Wrocław 1994] przeprowadziła analizę konotacji semantycznych nazwy etnicznej «Żyd» w okresie tuż po pierwszej wojnie światowej. Zdaniem autorki istniał stary, negatywny stereotyp Żyda, utrwalony w świadomości potocznej, znany z kultury ludowej i z literatury popularnej. Prawica polska wykorzystała ten stereotyp jako narzędzie w walce politycznej. W tym celu musiała doń wprowadzić nowe elementy – tak, by Żyd mógł się stać groźnym wrogiem politycznym, nieprzyjacielem narodu polskiego. «Stereotyp Żyda stał się dla ideologów prawicowych instrumentem niezwykle ważnym [...] narzędziem wygodnym [...] Ideologia zrodzona z przesłanek nacjonalistycznych umacniała stary stereotyp, ale jednocześnie modyfikowała go, wzbogacała nowymi konotacjami semantycznymi. Żyd w prawicowej prasie międzywojennej to już nie tylko: karczmarz, sklepikarz, lichwiarz, szachraj, człowiek przebiegły, chciwy, śmieszny, zabawny, z długim nosem, brodą, czapkę, ubrany w chałat, lubiący czosnek i cebulę, innowierca, męczychryst, ale też, a właściwie przede wszystkim: bankier, międzynarodowy finansista, międzynarodowy spiskowiec, mason, komunista, bolszewik, siła rozkładowa, wróg wewnętrzny, wróg podstępny».

«Językowy obraz Żyda» stworzony przez prawicę był negatywny w szczególny sposób – Żyd był nie «gorszy» i «śmieszny», lecz groźny i agresywny»; M. Janion, *Spór o antysemityzm*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 7.