

intonacyjny wersyfikacja (lament mazowiecki: „[...] siedziałeś nad moim ciałem / i Kantem, nożem, Schleglem, kamieniem, cięłeś mi brzuch”, s. 18; regeneracja snu: „[...] na ekranie znowu ktoś kłamał / o mleku i skórze [...]”, s. 16), ani radykalnie przecinająca wersy interpunkcja (metanowa: „tymczasem, wciąż się kręci. co dzień przychodzi / ktoś na skargę, że to jest; reguły pracują jak noże”, s. 20; gwiazda idzie na Prudential: „gwiazda / idzie na Prudential. Moja droga roztropko, / tysiąc kul w ciebie dmie”, s. 25). W konwencję tę wpisują się także stylistyczne kontrasty (drugi krąg: „więc pieszo, waletem, gdzie poziomki, / mnóstwo poziomek, które powstają ze szczyń”, s. 13; kobold & city: „to był ktoś trochę pomyłony, z krzykiem na ustach / jak z jaskrawą szminką, trzymająca się / na wodzy dziwka w brylantynie bez przeszkód”, s. 14) oraz, co szczególnie ciekawe, motywy, które uznają za subtelny bunt przeciwko porządkowi symbolicznemu (regeneracja snu: „[...] kto by się spodziewał, [...] / [...] że porwiesz nasze dzieci / i zostawisz je na księżycu, ślepe, z ciałami porośniętymi / mową zamiast sierści”, s. 16).

I na tym poziomie wolę się zatrzymać, bo tutaj znajduję to, co może wywołać czytelnice dreszcze. Czy Klaustrofobia na wynos niepokoi, porusza i przeraża? Mnie nie. Ale pozwala choć na chwilę zgubić się w tekście, a to czasem wystarcza lub, przynajmniej, przynosi odrobinę odbiorczej przyjemności.

Katarzyna Lisowska

(Anty)polskie filmy holokaustowe

Marek Haltof
**Polish Film and the Holocaust.
 Politics and Memory**
 Berghahn Books
 Oxford-New York 2011

Od kilku tygodni w polskim społeczeństwie ponownie rozgorzała batalia o antypolskość na ekranie. Kiedy Pokłosie Władysława Pasikowskiego było pokazywane pierwszy raz na Gdynia Film Festival, w trakcie konferencji prasowej producent filmu wyrażał się dość jednoznacznie, że w wypadku tego filmu nie można mówić o antypolskości. Wręcz przeciwnie – Pokłosie to film propolski!

Oczywiście wbrew „szczytnym” intencjom twórców walka w obronie zagrożonej polskości z okresu II wojny światowej trwa i zatacza coraz szersze kręgi. Czytając książkę Marka Haltofa *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, przy niektórych fragmentach trudno oprzeć się wrażeniu, że polskość i antypolskość w filmach holokaustowych to dwie podstawowe kategorie interpretacyjne. Nawet Maria Dąbrowska w swoich dziennikach pozwala sobie na podobne zarzuty wobec Ostatniego etapu Wandy Jakubowskiej i Ulicy granicznej Aleksandra Forda. W obu wypadkach Dąbrowska pisze wprost: filmy antypolskie, skandal, prosowiecki, propagandowy kicz, który nie ma nic wspólnego z tragedią polskiego narodu i Auschwitz. Inne

powody, inny czas, inny system polityczny, ale kategoria tak samo wiążąca i oceniająca, jak współcześnie.

Marek Haltof we wstępie do swojej książki stwierdza jednoznacznie, że jest to pierwsze tak obszerne opracowanie historyczno-filmoznawcze, które odnosi się do tematu Holokaustu w polskiej kinematografii. Jednocześnie autor ma nadzieję, że jego praca będzie jedynie punktem wyjścia do dalszych teoretycznych analiz tematu, które będą się koncentrować na wybranych zagadnieniach i przykładach filmowych. Paradoksalnie, praktycznie w tym samym czasie na polskim rynku wydawniczym ukazują się dwie książki, które koncentrują się na dokładnie tym samym zagadnieniu, co *Polish Film and the Holocaust*. Wydawnictwo Austeria opublikowało *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim kinie* Joanny Preizner, a Uniwersytet im. Adama Mickiewicza – *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim kinie* Katarzyny Mąki-Malatyńskiej. Tytuły obu pozycji wskazują na identyczny punkt wyjścia i cel publikacji, jak w wypadku książki Haltofa. W obu wypadkach są to polskie publikacje. *Polish Film and the Holocaust* została napisana w języku angielskim i wydana przez Berghahn Books. Na razie nie wiadomo o polskim tłumaczeniu.

Zgodnie z intencją autora, *Polish Film and the Holocaust* ma być czymś w rodzaju leksykonu motywów holokaustowych w polskiej kinematografii. Autor chronologicznie analizuje na poszczególnych przykładach filmowych sposoby obrazowania Zagłady. Punktem wyjścia dla jego badań są dwa dość łatwe do przewidzenia pojęcia: film polski i Holokaust. W obu wypadkach stosuje dość radykalne zasady rozumienia tych kategorii. Wybrane przez niego wizualizacje muszą spełniać co najmniej dwa z trzech kryteriów doboru: obrazy produkowane w Polsce, język polski, polscy twórcy. W takim układzie w książ-

ce można znaleźć podrozdział dotyczący *Pianiasty Romana Polańskiego*, ale nie ma w niej miejsca na przykład dla *Gorzkich żniw* Agnieszki Holland.

Holokaust to dla Haltofa zorganizowana z premedytacją przez nazistów eksterminacja europejskich Żydów w trakcie II wojny światowej. Owszem, autor wspomina we wstępie kilka nazwisk badaczy holokaustowych, takich jak na przykład Dominic LaCapra czy Michael C. Steinlauf; wskazuje na problemy z reprezentacją i wizualizacją Zagłady, ale nie rozwodzi się szerzej na przykład na temat różnych stanowisk badawczych (np. uniwersalizacja versus wyjątkowość Holocaustu).

Jak wskazuje tytuł tej publikacji, najważniejsze jest zderzenie materiału historycznego (politycznego) z materiałem filmowym. Haltof rozpoczyna każdy rozdział swojej książki od stricte historycznego wstępu, który prawdopodobnie ma być zrozumiały przede wszystkim dla czytelnika zagranicznego. Jednocześnie w trakcie analiz poszczególnych filmów koncentruje się nie tylko na materiale filmowym, ale również na okolicznościach powstania filmu i atmosferze jego przyjęcia. Dwa pierwsze rozdziały książki to opracowania najważniejszych, według autora, polskich filmów holokaustowych: *Ostatniego etapu* Jakubowskiej i *Ulicy granicznej* Forda. Za Hanno Loewym Haltof zaznacza, że film Jakubowskiej jest uznawany przez wielu krytyków za „the mother of all Holocaust films”. Haltof punkt po punkcie analizuje reakcję „władzy” na ten pierwszy polski film holokaustowy. Dość obficie cytuje samą reżyserkę, starając się jednocześnie jak najdokładniej opisać wizję Jakubowskiej a propos wizualizacji Auschwitz-Birkenau w filmie. Podobnie w wypadku *Ulicy granicznej* Forda, choć przy okazji pierwszej filmowej wizji powstania w getcie warszawskim autor koncentruje się przede wszystkim na strategiach cenzury scenariusza +

i w konsekwencji niedostatecznej „społecznej użyteczności” w zgodzie z wizją państwa. Wspólnota, kolaboracja, uniwersalizacja losów, brak podziału na narodowość i opór zamiast uległości to tylko niektóre tematy, które przy okazji Ostatniego etapu i Ulicy granicznej stały się i nadal są kluczowe w polskim dyskursie holokaustowo-filmowym. Haltof w obu pierwszych rozdziałach roztacza wizję przyszłej ingerencji w polskie scenariusze filmowe, za której prolog można uznać recepcję obu filmów. Niestety, jednocześnie w dość ograniczony sposób odnosi się do samego materiału wizualnego. Owszem, analizuje poszczególne sceny, sekwencje, motywy; zderza je z różnymi tekstami krytycznymi, także zagranicznymi (m.in. autorstwa Omera Bartova i Annette Insdorf), ale nie wyróżnia na przykład pojęcia kliszy holokaustowej, której początki sięgają właśnie recepcji filmów Jakubowskiej i Forda.

Analizy filmowe w książce *Polish Film and the Holocaust* to zderzenie źródeł historycznych i tekstów krytycznych w bardzo określonym celu, którym jest potwierdzenie tezy o wpływie władzy komunistycznej na polską kinematografię. Próżno szukać w książce Haltofa pogłębionej refleksji na temat przemian w pamięci stosunków polsko-żydowskich w okresie II wojny światowej i ich odbiciu w polskiej kinematografii. I choć jeden z rozdziałów książki odnosi do tekstu autorstwa Marcina Zaremby *Zorganizowane zapomnianie o Holokauście w dekadzie Gierka: trwanie i zmiana i bezpośrednio korzysta z frazy o modelu zbiorowego zapomnienia niewygodnych kwestii z polskiej historii*, Haltof ogranicza się jedynie do aspektu cenzorowania scenariuszy, braku przykładów filmowych i sprawy „wyjątkowości polskiego losu okupacyjnego”. Cytując kilkakrotnie Steinlaufa (*Pamięć nieprzyswojona: polska pamięć zagłady*), nie odnosi się do również chronologicznego podziału polskiej pamięci Holocaustu jego autorstwa (pamięć poraniona,

stłumiona, wygnana, zrekonstruowana, odzyskana). „Pamiętanie”, postpamięć to dla Haltofa zupełnie obce kategorie, które po prostu nie dotyczą kina.

Jedynym przetłumaczonym na język polski fragmentem książki *Polish Film and the Holocaust* jest rozdział pod tytułem *Obrazy Holocaustu w filmach z okresu polskiej szkoły filmowej (1955–1965)*. Tłumaczenie autorstwa Karoliny Kosińskiej ukazało się w „Kwartalniku Filmowym” (77-78/2012). Rzecz jasna najważniejszą częścią tego eseju jest analiza twórczości Andrzeja Wajdy (*Samson i Pokolenie*), ale Haltof nie pomija również mniej znanych tytułów, które w tym momencie są już praktycznie zapomniane. Motyw Polaków „niechętnie” pomagających Żydom opisuje na przykładzie *Naganiacza Ewy i Czesława Petelskich* oraz *Przy torze kolejowym* Andrzeja Brzozowskiego. I właśnie te mniej znane, zapomniane polskie obrazy filmowe są prawdopodobnie największym atutem książki Marka Haltofa. To dla nich warto przebrnąć przez „kanon” i zobaczyć zupełnie inne sposoby filmowej reprezentacji Zagłady (choćby: *Długa noc* Janusza Nasfetera czy *Wycieczka w nieznanie* Jerzego Ziernika).

Prawdopodobnie można byłoby spierać się godzinami o dobór tytułów, sposoby analizy, przewagę źródeł historycznych nad na przykład kulturoznawczymi. Jednocześnie wypadałoby zapytać, dlaczego jeden z ostatnich rozdziałów książki Haltofa nie ma wyraźnie oznaczonych granic czasowych. Rok 1981 jest punktem wyjścia, a kolejny fragment tekstu to już filmy Wajdy (*Korczak, Wielki Tydzień*) z lat 90. Trudno również nie zwrócić uwagi, że Haltof pomija ostatnie próby przepracowywania tematów holokaustowych w polskim kinie. Wspomina jedynie o *Pornografii* Jana Jakuba Kołskiego i *Joannie Feliksa Falka*. Odpuszcza całkowicie sztuki wizualne: twórczość między innymi Artura Żmijewskiego,

Zbigniewa Libery czy Yael Bartany. Choć ciężko przewidzieć, czy ich filmy przeszłyby przez wspomniane na początku kryteria doboru materiału badawczego.

Kinematografia polska w ujęciu Haltofa jest nadal radykalnie „rozdzielona” na dokument i fabułę. Wszelkie inne formy filmowe nie mają racji bytu. Trudno również przemilczeć niektóre decyzje co do wyboru źródeł historycznych. Haltof cytuje Piotra Gontarczyka i Marka Jana Chodakiewicza, a Jana Tomasz Grossa i niektórych autorów z Centrum Badań nad Zagładą PAN umieszcza jedynie w bibliografii. Zresztą jedną z najciekawszych opinii z książki *Polish Film and the Holocaust* jest niewinny fragment na temat Zofii Kossak-Szczuckiej, którą Haltof porównuje do ciężarnej Anny z Wielkiego Tygodnia Wajdy: „In the summer of 1942, she [Zofia Kossak-Szczucka – J.O.] published a clandestine leaflet titled *The protest*, in which she condemned the German extermination policy toward the Jews. Kossak-Szczucka was a member of the resistance, known for her efforts to help branch of the Home Army (AK). For her activities she was imprisoned for more than a year at Auschwitz”. Wszystko to prawda, ale w tym wypadku uczciwiej byłoby chyba zaznaczyć również, że w samym *Proteście* znajdowała się dość wyraźna informacja: „Uczucia nasze względem żydów nie uległy zmianie. Nie przestajemy uważać ich za politycznych, gospodarczych i ideowych wrogów Polski. Co więcej, zdajemy sobie sprawę z tego, iż nienawidzą nas oni więcej niż Niemców, że czynią nas odpowiedzialnymi za swoje nieszczęście”.

Joanna Ostrowska

Na granicy bezpieczeństwa

Ed Vulliamy

Ameksyka. Wojna wzdłuż granicy

przełożył Janusz Ochab

Czarne

Wołowiec 2012

„Mario jest człowiekiem znacznie odważniejszym niż ja, a to jego miasto. Nadszedł chyba czas, żeby zdać się na kogoś, kto dobrze zna tujsze realia, a nie pchać się do bram rajy przed wyznaczonym czasem [...]”. Fragment ten, napotkany przeze mnie gdzieś w okolicach czterechsetnej strony książki *Ameksyka. Wojna wzdłuż granicy* Eda Vulliamy’ego, po raz kolejny w czasie lektury kazał mi się zatrzymać nad kwestią odwagi. Ile trzeba mieć odwagi, żeby napisać reportaż o wojnie, która rzekomo nie istnieje? Ile odwagi musi mieć gringo, żeby zamieszkać przez jakiś czas w okolicy Juarez? A ile, by reportaż zawierał tyle informacji i spostrzeżeń, by mógł być reportażem dobrym? I przede wszystkim: czy Ed Vulliamy tę odwagę miał?

Ameksyka to obszerny zbiór reportaży z podróży wzdłuż granicy Stanów Zjednoczonych i Meksyku. Autor, brytyjski dziennikarz, wcześniej znany przede wszystkim z konfliktu bałkańskiego, tym razem zainteresował się innym rejonem świata i zjawiskiem, które nazywa pierwszą w pełni postmodernistyczną wojną na świecie. Wojną o pieniądze. W tym wypadku o pieniądze z handlu narkotykowego.

+