

UNIwersytet Łódzki
SZKOŁA DOKTORSKA NAUK HUMANISTYCZNYCH

mgr Olga Anna Wesołowska

W »teatrze pamięci«.
Wizerunki powojennego żydowskiego
życia we współczesnym kinie
austriackim i niemieckim

Praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Kamili Żyto, prof. UŁ

Łódź 2025

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział 1. Metodologia	9
1.1. W »teatrze pamięci«.....	9
1.2. Żyd jako Inny, Obcy.....	29
1.3. Kodowanie żydowskości.....	39
Rozdział 2. Konteksty społeczno-polityczne i kulturowe	69
2.1. Okres powojenny, czyli życie na walizkach	72
2.2. Koniec eskapizmu (lata 60. do ok. drugiej połowy lat 70. XX wieku).....	84
2.3. »Teatr pamięci«– druga połowa lat 70. do roku 1989.....	96
2.4. 1989 – początek nowego ładu	116
2.5. Po drugiej stronie muru	142
2.6. Konteksty literackie.....	151
2.7. Przemiany we współczesnym kinie austriackim i niemieckim	160
Rozdział 3. Filmowe wizerunki Żydów w Austrii i Niemczech	170
3.1. Ocalali	176
3.1.1. Sh'erit ha-Pletah („Ocalałe resztki”) – filmowe wizerunki dipisów	178
3.1.2. Świadkowie historii – żydowscy bohaterowie w filmach o procesach przeciwko nazistowskim zbrodniarzom.....	193
3.1.3. Ocalali dziś – trauma Holokaustu z perspektywy lat	214
3.2. Drugie pokolenie	253
3.3. Trzecie pokolenie	293
3.4. Migranci	327
3.4.1. Żydzi z krajów byłego Związku Radzieckiego	331
3.4.2. Izraelczycy	353
3.5. Żydowskie życie w NRD	381
Zakończenie	398
Bibliografia.....	408
Filmografia	449
Spis ilustracji	456
Streszczenie	461
Summary	463

Wstęp

Filmoznawcza refleksja poświęcona wizerunkom Żydów w kinie niemieckim i austriackim zdominowana została przez debaty wokół obrazów Szoa¹. Nie jest to zaskakujące, bowiem w obu kinematografiach można znaleźć o wiele więcej filmów poświęconych Holokaustowi i antysemickim prześladowaniom z okresu III Rzeszy niż dzieł ukazujących powojenne życie diaspory w tych krajach. Nie brakuje też opracowań dotyczących wizerunków Żydów w kinie sprzed II wojny światowej². Przedmiotem rozważań w niniejszej rozprawie jest sposób kreowania wizerunków Ocalałych³ i ich potomków we współczesnych niemieckich oraz austriackich filmach⁴. Ważne jest również uwzględnienie, w jakich kontekstach kino opowiada o powojennej diasporze oraz jakie role przypisywane są żydowskim bohaterom. Czy istnieją różnice w wizerunkach Żydów, którzy przeżyli Szoa, a portretowaniem ich dzieci lub wnuków? Czy wciąż – 80 lat od zakończenia II wojny światowej – dominują przedstawienia Żydów jako ofiar (przede wszystkim polityki narodowosocjalistycznej), jak prognozował Ingo Loose w przypadku kina niemieckiego⁵?

Rozprawa koncentruje się na powiązaniach między polityką pamięci, upamiętnianiem Holokaustu a filmowymi wizerunkami mniejszości żydowskiej w Austrii i Niemczech. Oba państwa ponoszą odpowiedzialność za Zagładę, ale po wojnie przyjęły zupełnie różne strategie rozliczenia się z przeszłością. Kluczowe dla tematu jest ustalenie, na ile wybrane do analizy filmy reprodukują to, co w RFN i Austrii mieści się w obszarze pamięci zbiorowej.

¹ Publikacje na ten temat można znaleźć zarówno w polskim, jak i światowym piśmiennictwie filmoznawczym. Warto wspomnieć książkę Bartosza Kwiecińskiego *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady* (Kraków 2012) lub Tomasza Łysaka *Od kroniki do filmu postraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie* (Warszawa 2016). Na gruncie niemieckojęzycznym można wymienić monografię Catrin Corell *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie* (Bielefeld 2009). Istotną rolę odgrywają też badania Joshuy Hirscha, autora książki *Afterimage: Film, Trauma, and The Holocaust* (Philadelphia 2004). Są to tylko przykładowe tytuły z obszernej literatury o filmowych reprezentacjach Holokaustu.

² O Żydach w kinie weimarskim, a także antysemityzmie oraz filosemityzmie w filmach Republiki Weimarskiej i epoce willhelimińskiej pisał np. Philipp Stiasny. Warto też wspomnieć o książce Siegberta Salomona Prawera, *Between Two Worlds: The Jewish Presence in German and Austrian Film, 1910-1933* (New York, Oxford 2007). Na żydowskich bohaterów zwraca uwagę też Siegfried Kracauer w swojej kanonicznej pracy *Od Caligario do Hitlera* (Gdańsk 2009).

³ Słowo „Ocalały” jest w tej pracy używane w szerokim znaczeniu. Obejmuje zarówno osoby, które przeżyły pobyt w obozie koncentracyjnym, jak i tych Żydów, którzy przetrwali np. dzięki emigracji bądź ucieczce w ramach tzw. Kindertransportów.

⁴ Zarys tej problematyki został opisany w następujących artykułach. Zob. Olga Wesołowska, *Fantazja o pojednaniu*, [w:] „Ekran”, nr 4, 2024, s.11-15, a także zob. Olga Wesołowska, *Życie po życiu. Reprezentacje Żydów (Ocalałych i kolejnych pokoleń) we współczesnym kinie niemieckim i austriackim – zarys pracy doktorskiej*, [w:] *Uwolnij umysł. Rozważania na temat języka, literatury i kultury*, red. Aleksandra Janowska, Maria Migodzińska, Łódź 2022, s. 183-192.

⁵ Zob. Ingo Loose, *Attribute des Jüdischen im deutschen Nachkriegsfilm: Zur Etikettierung des Anderen nach dem Holocaust*, [w:] *Krisen kino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, red. Waltraud »Wara« Wende, Lars Koch, Bielefeld 2010, s.92.

Czy można odnaleźć w nich potencjał krytyczny i demitologizujący? Główny punkt odniesienia stanowi koncepcja „teatru pamięci” Y. Michala Bodemanna⁶. Choć niniejsza praca skupia się na wizerunkach diaspory, to istotne są również wyobrażenia Austriaków i Niemców o nich samych, co wynika właśnie z założeń „teatru pamięci”. Pamięć o ofiarach Holokaustu i polityka pamięci stały się bowiem ważnymi elementami kreowania własnego wizerunku.

Temat powojennego żydowskiego życia w Austrii i Niemczech nie został jeszcze opisany w polskim filmoznawstwie, choć jest on potencjalnie interesujący nie tylko dla filmo- i medioznawców, lecz także germanistów oraz badaczy zajmujących się *jewish studies*. Również zagranicą można odnaleźć jedynie nieliczne publikacje poświęcone filmowym wizerunkom powojennej diaspory w tych krajach⁷. Zdecydowanie najważniejszą pracą dotyczącą tej problematyki pozostaje wydana w 2016 roku książka Lei Wohl von Haselberg o konstrukcji żydowskich bohaterów w niemieckim filmie fabularnym i telewizji po 1945 roku⁸. Warto uwzględnić również anglojęzyczną literaturę dotyczącą wizerunków Żydów w innych kinematografiach (m.in. książki Omera Bartova *The »Jew« in Cinema: From The Golem to Don't Touch My Holocaust*⁹ oraz *The New Jew in Film: Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema* autorstwa Nathana Abramsa¹⁰), co pozwoli osadzić analizowane zjawiska w globalnym kontekście. Należy wskazać na dysproporcje między literaturą przedmiotu poświęconą tematyce żydowskiej w omawianych kinematografiach. Opracowań dotyczących tych wątków w kinie austriackim jest zdecydowanie mniej niż w przypadku Niemiec. Trzeba też podkreślić, że w Polsce więcej pisze się o filmach z RFN, natomiast austriackie kino pozostaje wciąż tematem słabo zbadanym, na co zwraca uwagę Jakub Gortat we wstępie do wydanego w 2023 roku tomu zbiorowego p.t. *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*¹¹. Niemcy – jako nasz sąsiad – z pewnością budzą większe zainteresowanie wśród badaczy oraz odbiorców. Ponadto – jak zauważa Gortat,

⁶ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996.

⁷ Próby przybliżenia czy też zarysowania tej tematyki podejmowali też inni badacze i badaczki, m.in. Caspar Battegay, Frank Stern, Michaela Wirtz, Ingo Loose, Matthias N. Lorenz czy Klaus Davidowicz. Ich prace również zostaną uwzględnione w tej rozprawie.

⁸ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016.

⁹ Zob. Omer Bartov, *The »Jew« in Cinema, From »The Golem« to »Don't Touch My Holocaust«*, Bloomington 2005.

¹⁰ Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, New Brunswick 2012.

¹¹ Zob. Jakub Gortat, *Wprowadzenie. Narodowy socjalizm a kino narodowe. Przypadek Austrii*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. tenże, Wrocław 2023, s.15-18.

pisząc o kinie germanofońskim – to właśnie niemiecki przemysł audiowizualny jest dominujący, natomiast austriacki znajduje się na peryferiach¹², co może wpływać również na filmoznawczą refleksję nad tymi kinematografiami.

Dysproporcja, która została zaznaczona w odniesieniu do literatury przedmiotu, jest też dostrzegalna w samym korpusie dzieł będących przedmiotem badań tej rozprawy i można ją tłumaczyć na kilka sposobów. Po pierwsze, rynek audiowizualny w Austrii jest mniejszy niż niemiecki (*ergo* powstaje mniej filmów). Po drugie, w Niemczech mieszka liczniejsza diaspora żydowska, ponieważ to właśnie ten kraj w ostatnich dekadach stał się ważną destynacją dla żydowskich uchodźców i migrantów. Z faktem tym wiąże się np. większa aktywność w obrębie kinematografii niemieckiej niż austriackiej reżyserów z Izraela. Podejmują oni temat migracji oraz życia żydowskiego w kraju, gdzie stanowią mniejszość. Po trzecie, Austria później niż RFN rozpoczęła rozliczenia z nazistowską przeszłością, co wpłynęło też na relacje z diasporą i postrzeganie Ocalałych. Analizując dzieła z obrębu tych kinematografii, problematyczne byłoby wykorzystanie komparatystyki jako wiodącej metody. W wielu przypadkach kino austriackie nie dostarcza bowiem przykładów dzieł, które można byłoby porównać z filmami niemieckimi. Co więcej, ten brak należałoby uznać za znaczący i nie powinien on zostać przemilczany. Komparatystyka pozostaje pomocniczym narzędziem badawczym tej pracy, ponieważ pozwoli ona zwrócić uwagę na różnice lub podobieństwa między filmami austriackimi a niemieckimi. Ponadto podejście komparatystyczne pomoże uchwycić rozbieżności pomiędzy austriacką a niemiecką polityką pamięci. Warto też porównać, w jaki sposób po 1945 roku diaspora odbudowywała się w tych krajach oraz jak na przestrzeni lat kształtowały się relacje między mniejszością żydowską a społeczeństwem większościowym.

Materiał badawczy stanowią pełnometrażowe filmy fabularne i dokumentalne, które miały kinową dystrybucję. Twórczość niefikcjonalna odegrała znaczącą rolę dla *memory boom* – dokumenty pozwoliły zachować świadectwa Ocalałych, a także stały się ważnym środkiem artystycznego wyrazu dla przedstawicieli tzw. drugiego i trzeciego pokolenia po Szoa, którzy w swoich dziełach często mierzą się z pamięcią o Zagładzie. „Nie przez przypadek kino posttraumatyczne narodziło się w filmie dokumentalnym”¹³, przekonuje Joshua Hirsch. To właśnie ono stworzyło kinowy dyskurs, który następnie mógł przenieść się

¹² Zob. Jakub Gortat, *Połączeni różnicami. Czy istnieje kino germanofońskie?*, [w:] „Ekran”, nr 4, 2024, s. 40-41.

¹³ Joshua Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004, s.85. Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych zostały przełożone przez autorkę, chyba że zaznaczono inaczej.

na grunt filmu fabularnego. Uwzględnienie kina fikcji i kina dokumentalnego pozwala wskazać na pewne klisze i schematy ukazywania żydowskiego życia, które są niezależne od genealogii. Taki wybór zwraca uwagę na różnorodność narracji o żydowskim życiu – od intymnych dokumentów kręconych przez potomków Ocalałych po komedie skierowane do szerokiej publiczności. Decyzja o rezygnacji z filmów przeznaczonych do dystrybucji telewizyjnej wiąże się przede wszystkim z koniecznością ograniczenia materiału badawczego, ale także poważnymi wyzwaniem metodologicznymi. Włączenie do korpusu pracy produkcji telewizyjnych wymagałoby uwzględnienia specyfiki tego medium. Problematiczna wydaje się analiza filmów, które są odcinkami znanych kryminalnych serii takich jak *Miejsce zbrodni* (*Tatort*, 1970-dziś, ARD) lub *Ojciec Braun* (*Pfarrer Braun*, 2003-2014, ARD). Czy zasadne jest badanie takich dzieł w oderwaniu od całości? Zagadnienie seryjności produkcji audiowizualnych wywołuje też pytanie o to, czy nie należałoby uwzględnić w tej sytuacji seriali – zarówno tych powstałych na zlecenie stacji telewizyjnych np. *Zweiflerowie* (*Die Zweiflers*, 2024, reż. Anja Marquardt, Clara von Arnim, ARD), jak i streamingowych gigantów, np. *Unorthodox* (2020, reż. Maria Schrader, Netflix).

Trzeba podkreślić, że praca ta skupia się wyłącznie na wizerunkach żydowskiego życia w Niemczech bądź Austrii. Nie zostały więc uwzględnione filmy o Izraelu, bądź też przedstawiające żydowską diasporę w innych krajach. W korpusie badawczym pojawiają się natomiast dzieła z wątkami migracyjnymi, których akcja osadzona jest w kilku państwach (najczęściej w Izraelu oraz w Niemczech/Austrii). Należy również zaznaczyć, że przedmiotem analizy w tej rozprawie nie są obrazy, w których Żydzi pojawiają się jedynie jako drugo- bądź trzecioplanowe postaci, czym zajmuje się Haselberg w przywoływanej już książce¹⁴. Etniczne i kulturowe zróżnicowanie społeczeństw Europy wpływa na wizerunki Żydów, którzy stali się jedną z wielu mniejszości w społeczeństwach postmigracyjnych. Nathan Abrams pisząc o kinie amerykańskim, zauważa, że przed rokiem 1990 Żydzi pojawiali się na ekranie tylko, gdy treść filmu była ściśle powiązana z żydowskim tematem, natomiast dziś żydowscy bohaterowie są obecni w hollywoodzkich produkcjach niezależnie od poruszanych problemów¹⁵. Podobne tendencje można dostrzec w kinie niemieckim (choć na zdecydowanie mniejszą skalę niż w Hollywood). W Austrii taka zmiana wciąż nie zaszła.

¹⁴ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*s. 344-352.

¹⁵ Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film...*, s.10-13.

Ustalenie korpusu filmowego stanowiło wyzwanie metodologiczne, ponieważ nie istnieje baza danych, która zbierałaby dzieła o powojennym żydowskim życiu¹⁶. Podstawę stanowiły kwerendy nie tylko w obrębie literatury przedmiotu, lecz także baz i stron internetowych poświęconych kinu austriackiemu i niemieckiemu oraz konsultacje z innymi badaczami¹⁷. Do analizy wyselekcjonowane zostały filmy powstałe od początku lat 90. XX wieku. W przypadku Niemiec wybór tej daty wydaje się oczywisty. Upadek muru berlińskiego oraz zjednoczenie kraju stanowią „(...) względnie łatwą cezurę wyznaczającą granice tego, co w niemieckim kontekście oznaczać można terminem »kino współczesne«”¹⁸. Na przełomie XX oraz XXI wieku zaszły również znaczące przemiany w strukturze mniejszości żydowskiej w Niemczech – nie tylko doszło do połączenia diaspory z NRD i RFN, ale do kraju przybyło też wielu Żydów z byłego ZSRR. Dla Austrii lata 90. XX wieku to przede wszystkim era post-waldheimowska¹⁹. Wydarzenia związane z aferą wokół kontrowersyjnego polityka i jej skutkami wpłynęły na tamtejszą politykę pamięci oraz sytuację mniejszości żydowskiej. Taką cezurę przyjmuje też Andrea Reiter w swojej książce *Żydowska literatura w Austrii po Waldheimie (Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim)*²⁰. Ponadto lata 90. XX wieku – z perspektywy filmoznawczej – są ważne dla kina austriackiego, bowiem w tamtym czasie międzynarodowe sukcesy zaczynają odnosić tacy reżyserzy jak Michael Haneke czy Ulrich Seidl. Wówczas tworzy się tzw. nowe kino austriackie²¹. Warto również podkreślić, że wybrany do analizy okres jest także istotny dla *memory boom*, co znajduje swoje odbicie w zainteresowaniu twórców filmowych tematyką pamięci, a tym samym także doświadczeniami Ocalałych i ich potomków.

Rozprawa składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym z nich przybliżona zostaje metodologia badań – przede wszystkim wybrane teorie z zakresu studiów nad pamięcią, a także zagadnienia związane z badaniami nad stereotypami, antysemityzmem, Obcością oraz Innością. Część metodologiczna pracy obejmuje także rozważania dotyczące strategii kodowania żydowskości. Kluczowe jest bowiem pytanie o to, skąd widzowie wiedzą, że mają do czynienia z żydowskimi bohaterami. Drugi rozdział skupia się na kontekście społecznym,

¹⁶ Istnieje baza danych dotycząca reprezentacji Szoa, którą przygotował Instytut im. Fritza Bauera we Frankfurcie and Menem – *Cinematography of the Holocaust*. Zob. <http://www.cine-holocaust.de/>, [dostęp: 25.01.2025].

¹⁷ O podobnych wyzwaniach pisze też Lea Wohl von Haselberg w kontekście badań nad żydowskimi bohaterami w kinie niemieckim. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 14-15.

¹⁸ Bert Rebhandl, *Nauka śmiechu*, tłum. Miłosz Stelmach, [w:] „Ekran”, nr 4, 2024, s.8.

¹⁹ Afera Waldheima wybuchła w 1986 roku, a kontrowersyjny prezydent sprawował władzę do 1992 roku.

²⁰ Zob. Andrea Reiter, *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*, Wien 2018.

²¹ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction*, [w:] *New Austrian Film*, red. tychże, New York 2011, s.1-20.

historycznym i kulturowym. W centrum zainteresowania znajdują się relacje diaspory ze społeczeństwem większościowym w Austrii i Niemczech (z uwzględnieniem różnic między sytuacją w RFN oraz NRD) oraz proces kształtowania się „teatru pamięci”. W rozdziale tym uwzględniono także konteksty literackie (w szczególności zjawisko tzw. niemieckojęzycznej literatury żydowskiej) oraz przemiany zachodzące w kinematografiach Niemiec i Austrii w ostatnich dekadach, ponieważ one również mają wpływ na sposób, w jaki twórcy podchodzą do tematu powojennego żydowskiego życia. Rozdział analityczny wprowadza typologię opartą na perspektywie pamięcioznawczej. Punktem wyjścia są różnice generacyjne, które sprawiają, że wydarzenia II wojny światowej są dla bohaterów filmów albo elementem pamięci indywidualnej, albo komunikacyjnej, postpamięci. W konsekwencji wprowadzony zostaje podział na wizerunki Ocalałych i kolejnych generacji (tzw. drugiego i trzeciego pokolenia po Szoa). W przypadku dzieł o Żydach, którzy przeżyli Zagładę, kluczową rolę odgrywa rozróżnienie pomiędzy wizerunkami dipisów oraz filmami opowiadającymi o osobach patrzących na traumatyczne wydarzenia II wojny światowej z perspektywy wielu lat, a nawet dekad. Drugie kryterium typologii jest związane z funkcjonowaniem społecznych ram pamięci. Osobne podrozdziały poświęcono więc wizerunkom żydowskich migrantów i uchodźców mieszkających dziś w Niemczech lub Austrii oraz Żydów z byłego NRD. Przedstawiciele tych grup społecznych wprowadzają do debat o upamiętnieniu Holokaustu doświadczenia i perspektywę, które często są pomijane w dominującym dyskursie. Wszystkie podrozdziały w tej części rozprawy zawierają pogłębioną analizę wybranych dzieł z uwzględnieniem ich odmienności genologicznej. Pozostałe filmy z korpusu badawczego przywoływane są kontekstowo i pozwalają na uwypuklenie powtarzających się motywów i tendencji.

Rozdział 1. Metodologia

1.1. W »teatrze pamięci«

Wybrane do analizy filmy powstały w czasach, gdy pamięć zaczęła odgrywać coraz istotniejszą rolę w dyskursie publicznym. Związane jest to z boorem pamięciowym (ang. *memory boom*)¹, którego kulminacyjny moment przypadł na przełom lat 80. oraz 90. XX wieku². Jego skutki okazały się długofalowe, ponieważ miały wpływ na naukową refleksję o pamięci, powstanie pomników i instytucji, a także na politykę oraz życie społeczne. To właśnie z tamtego okresu pochodzi wiele teorii kluczowych dla tej rozprawy. Zwrot pamięciowy³ w naukach humanistycznych, który nastąpił pod wpływem *memory boom*, sprawił, że zagadnienia związane z pamięcią stały się obszarem badań literaturoznawców, socjologów i kulturoznawców, a nie jedynie historyków czy historiografów.

Autorstwo terminu „memory boom” przypisywane jest Andreasowi Huyssenowi, który pisał o „obsesji pamięci”, wskazując na ogromną ilość powieści, filmów, komiksów oraz innych tekstów kultury, podejmujących kwestie pamięci i pamiętania⁴. „Masowy charakter tego typu przekazów tłumaczył m.in. polityczną koniunkturą praktyk upamiętnienia, które przejawiały się w tworzeniu kolejnych pomników i muzeów”⁵ – wyjaśnia Magdalena Saryusz-Wolska. Dlaczego w ostatnich dekadach XX wieku pamięć zyskała tak ważne miejsce zarówno w refleksji naukowej, jak i w debatach politycznych, a także w sferze kultury? Jednym z czynników, który przyczynił się do wzrostu zainteresowania tymi zagadnieniami, był dystans czasowy do wydarzeń II wojny światowej oraz świadomość, że powoli odchodzą świadkowie historii⁶. Upływ czasu pomógł przełamać tzw. milczenie symptomatyczne. Termin ten wprowadziła Aleida Assmann, aby opisać zachowanie strauumatyzowanych ofiar, które nie chcą mówić o tragicznych doświadczeniach. Jeśli takie

¹ Magdalena Saryusz-Wolska zwraca uwagę, że tłumaczenie tego terminu jako „boom pamięciowy” nie jest zbyt udane, ponieważ łączy polskie i angielskie słownictwo. Dlatego też w tej pracy posługuję się angielskim sformułowaniem. Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Memory boom*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 224.

² Zob. Tamże, s. 224-225.

³ Termin ten posiada wiele znaczeń. Można go nie tylko rozumieć jako przełom w naukowej refleksji o przeszłości, lecz także jako jeden ze zwrotów kulturowych (ang. *cultural turns*) we współczesnej humanistyce. Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Zwrot pamięciowy*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 557-558.

⁴ Zob. Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, London 1995, s.5.

⁵ Magdalena Saryusz-Wolska, *Memory boom...*, s.224.

⁶ Zob. Tamże.

milczenie występuje równocześnie z milczeniem ze strony sprawców oraz społeczeństwa, to może dojść do wyparcia tematu z dyskursu publicznego, a także ze zbiorowej pamięci. Aby Holocaust mógł zaistnieć w debatach publicznych, konieczne było, żeby nie tylko przemówiły ofiary. Kluczową rolę odgrywają również wola społeczeństwa oraz dokonanie się zmian w systemie wartości, które sprawiają, że ludzie stają się wrażliwsi i bardziej empatyczni na cierpienie Innych. Według Assmann do takiej przemiany doszło właśnie na przełomie lat 80. i 90⁷, czyli w okresie „koniunktury pamięci”. To, że świadkowie II wojny światowej powoli odchodzą, a ci, którzy jeszcze żyją, zaczynają opowiadać o swoich doświadczeniach, miało również wpływ na kinematografię, szczególnie na film niefikcyjny. Wśród analizowanego korpusu filmowego znajduje się wiele dzieł, które można określić mianem „świadcstw Ocalałych” np. *Muzyka Terezynu — historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky* (*Theresienklang*, 2021, reż. Michael Pfeifenberger), *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings)⁸, *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2012, reż. Alexa Karolinski), czy *Najpiękniejszy dzień* (*Der schönste Tag*, 2021, reż. Fabian Eder)⁹.

Jay Winter analizując przyczyny wybuchu *memory boom*, zwraca uwagę na próbę wypełnienia pustki, która powstała po ofiarach Zagłady. Sprawiały one, że zagadnienia związane z pamięcią i upamiętnianiem zaczęły odgrywać coraz większą rolę w dyskursie publicznym. Pod pojęciem upamiętnianie należy rozumieć kulturowo-społeczne praktyki (np. budowanie pomników, obchody rocznic), uobecniające minione wydarzenia w celu utwierdzenia własnej tożsamości przez społeczność¹⁰. Kolejnym czynnikiem, opisywanym przez Wintera, jest wzrost poziomu wykształcenia i zamożności w społeczeństwach na Zachodzie. To on umożliwił intensywne zajęcie się zagadnieniami pamięci. Z tego powodu w krajach Europy Środkowo-Wschodniej *memory boom* stał się zauważalny później¹¹. Za znaczący historyk uznaje również rozwój technologiczny w tamtym okresie, pozwalający na tworzenie obszernych archiwów (audio)wizualnych¹². Teza ta, jak zauważa Saryusz Wolska, pozostaje jednak sporna. Według części badaczy to nie media przyczyniły się do wytworzenia „koniunktury pamięci”, lecz jedynie odpowiedziały one na potrzebę utrwalania wspomnień¹³.

⁷ Zob. Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2020, s. 56–57.

⁸ Film ten funkcjonuje również pod tytułem *Das Zelig*.

⁹ Wiele z analizowanych filmów nie posiada polskiej dystrybucji. Tłumaczenia tytułów pochodzą wtedy od autorki tekstu. Ma to ułatwić polskiemu czytelnikowi lekturę.

¹⁰ Zob. Jay Winter, *The Generation of Memory: Reflections on the »Memory Boom« in Contemporary Historical Studies*, [w:] „Canadian Military History”, nr 10 (3), 2001, s. 57–61.

¹¹ Zob. Tamże, s. 59–61.

¹² Zob. Tamże, s. 60.

¹³ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Memory boom...*, s. 224.

Istotne jest też zjawisko komercjalizacji przeszłości, na co wskazuje Saryusz-Wolska: „Przeszłość i historia podlegają utowarowieniu w kulturze współczesnej, co przejawia się w coraz popularniejszym sloganie *history sells*”¹⁴. Tym procesom podlega również Zagłada, o czym przypomina inne hasło: „There is no business like Shoah business”, którego autorstwo przypisuje się izraelskiemu politykowi Abbie Ebanowi¹⁵. Wprawdzie analizowane w tej pracy filmy skupiają się na życiu Żydów po 1945 roku, to można postawić tezę, że obrazy ukazujące życie Ocalałych wpisują się również we wspomnianą koniunkturę pamięci. Związane jest to także z funkcjonowaniem tzw. „przedsiębiorstwa Holocaustu” (ang. *Holocaust Industry*), który jest szczególnym przejawem przemysłu pamięci¹⁶. Według Normana G. Finkelsteina¹⁷ jego podstawą jest „ideologiczna, niewytrzymująca naukowej krytyki teza o historycznej wyjątkowości Holocaustu, będącego skutkiem antysemityzmu pojmowanego jako irracjonalna, istniejąca od wieków nienawiść wobec Żydów przejawiana przez inne narody”¹⁸. Finkelstein analizuje, jak negatywny wpływ na np. edukację historyczną czy też przyznawanie dotacji może mieć sytuacja, w której cierpienie Żydów jest instrumentalizowane do celów politycznych. Wielu badaczy krytykowało Finkelsteina, zarzucając mu nawet antysemityzm¹⁹. Mimo to warto wspomnieć o pojęciu *Holocaust industry*, aby w kolejnym rozdziale móc prześledzić, w jakim stopniu przekonanie o wyjątkowości Zagłady Żydów wpływało na debaty publiczne w Austrii oraz Niemczech.

„Kto mówi pamięć, mówi Shoah”²⁰ – pisał francuski historyk Pierre Nora. Aby pamięć Zagłady mogła odegrać tak ważną rolę w rozwoju *memory boom*, musiała przejść drogę od pamięci indywidualnej do kulturowej. Opisuując te zjawiska, należy odwołać się przede wszystkim do teorii Jana i Aleidy Assmannów. Pamięć indywidualna odnosi się do wspomnień konkretnego człowieka. Może on je przekazywać swoim potomkom, tworząc tym samym tzw. pamięć komunikacyjną. Tym terminem Jan Assmann określił typ pamięci, na którą składają się doświadczenia kilku pokoleń. Obejmuje ona więc zwykle od około 80 do 100 lat. W koncepcji Assmanna pamięć komunikacyjną kształtują historie przekazywane

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. Yehudit Feuer, *From Despair to Hope and Back*, [w:] „Haaretz”, 13.05.2015, <https://www.haaretz.com/life/2015-04-13/ty-article/from-despair-to-hope-and-back/0000017f-e10f-d9aa-afff-f95f20a60000>, [dostęp: 03.03.2023].

¹⁶ Zob. Piotr Tadeusz Kwiatkowski, *Przemysł pamięci*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s.304-308.

¹⁷ Zob. Norman Finkelstein, *Przedsiębiorstwo Holocaustu*, tłum. Mateusz Szymański, Warszawa 2001.

¹⁸ Piotr Tadeusz Kwiatkowski, *Przemysł pamięci...*, s. 407.

¹⁹ Zob. Tamże.

²⁰ Cyt. za: Magdalena Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s.9.

w sposób ustny²¹. Harald Welzer zauważa, że równie istotne co historie rodzinne są komunikaty medialne. Różnice między podejściem Assmanna i Welzera związane są z tym, że pierwszy z wymienionych badaczy zajmuje się przede wszystkim kulturami antycznymi, natomiast drugi specjalizuje się w historii III Rzeszy. Jak zauważa Saryusz-Wolska:

O ile zatem Assmann kładł nacisk na ustne relacje w obrębie wspólnoty, gdyż badane przez niego społeczności nie miały jeszcze rozwiniętych narzędzi medialnych, o tyle Welzer koncentruje się na pamięci, która konstruowana jest w najbliższym otoczeniu człowieka oraz integruje elementy współczesnych przekazów medialnych²².

Welzer zakłada, że mogą powstawać rozbieżności między opowieściami rodzinnymi a tym, co znane z mediów. Doszedł do wniosku, że współudział czy też współodpowiedzialność bliskich jest często wypierana z historii opowiadanych w niemieckich rodzinach, o czym w symboliczny sposób przypomina tytuł jednej z jego publikacji *Dziadek nie był nazistą (Opa war kein Nazi)*, którą przygotował wraz z Karoline Tschuggnall i Sabine Moller. Luki, pojawiające się w tych opowieściach, wypełniają często przekazy z mediów bądź treści znane ze szkolnych materiałów²³.

Pamięć komunikacyjna koresponduje z założeniami postpamięci, która jest jednym z kluczowych pojęć dla tej rozprawy, ponieważ opisuje doświadczenia kolejnych pokoleń Żydów. Termin ten wprowadziła Marianne Hirsch²⁴, aby opisać rodzaj pamięci, w której splatają się doświadczenia jednostki z tym, co dana osoba zna z opowieści rodzinnych. Hirsch swoje badania opiera na tekstach kultury (w szczególności autorstwa dzieci Ocalałych), ale należy zaznaczyć, że istnieją również prace poświęcone genetycznemu dziedziczeniu traumy, choć zjawisko to pozostaje wciąż obszarem sporów²⁵. Epigenetyczny wymiar badań nad traumą i pamięcią nie stanowi przedmiotu zainteresowania tej rozprawy, bowiem w centrum uwagi – podobnie jak u Hirsch – znajdują się medialne narracje o pamięci. Rozprawa ta podąża więc za rozumieniem postpamięci jako relacji, łączącej „(...) pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które »pamięta« je

²¹ Zob. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015, s. 64-71.

²² Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć komunikacyjna*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 336.

²³ Zob. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, »Opa war kein Nazi«. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002, s.7-17.

²⁴ Zob. Marianne Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera [w:] „Didaskalia: gazeta teatralna”, nr 105, 2011, s.28-36.

²⁵ Zob. Michał Bilewicz, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, Kraków 2024, s.35-40.

wyłączenie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali”²⁶. W tym ujęciu postpamięć stanowi podstawę do kreowania własnej tożsamości, a także tworzenia się międzypokoleniowych więzi. Należy podkreślić, że przekazywanie pamięci czy traumy nie musi odbywać poprzez opowiadanie o tragicznych wydarzeniach, co wybrzmiewa też w artykule Hirsch, gdy ta pisze o „zachowaniach”, które podobnie jak opowieści i obrazy kształtują postpamięć. Równie wymowne co opowiadanie może być też milczenie o przeszłości. Jeden z bohaterów filmu *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Kat Rohrer, Gil Levanon) zauważa, że Holocaust jest albo tematem tabu, albo nieustannych rozmów. Ta refleksja znajduje potwierdzenie w badaniach Andrei von Treuenfeld, która zajmuje się traumą Szoa wśród Ocalałych oraz ich potomków: „Istnieje grupa rodziców (Ocalałych), którzy naprawdę milczeli, stłamsili to w sobie, ze wstydu albo aby nie obciążać swoich dzieci, z wielu powodów, ale milczeli do grobu. Inni wybrali zupełnie odmienną drogę i niemal zasypywali dzieci historiami o Holokauście (...)”²⁷. Treuenfeld zwraca uwagę na różnicę między drugim i trzecim pokoleniem, tj. dziećmi oraz wnukami Ocalałych. Według autorki dzieci Ocalałych godziły się na milczenie, podczas gdy tzw. trzecia generacja, która obecnie dochodzi do głosu (również w kinematografii, co pokazują przykłady Alexy Karolinsky czy Sharon Ryby-Kahn), stawia pytania o przeszłość²⁸. Wątek ten powróci w analizach filmach o trzecim i drugim pokoleniu.

Znaczącą rolę w kreowaniu postpamięci odgrywają fotografie – uznawane przez Hirsch za prymarne medium przekazywania (trans)pokoleniowej traumy. Badaczka podkreśla, że zdjęcia dokumentujące Zagładę sprawiają wrażenie dostępu do tego, co wydaje się niewyobrażalne²⁹. Istotną rolę odgrywają nie tylko zdjęcia ukazujące samą Zagładę, lecz także te przedstawiające życie przed II wojną światową oraz bliskich, których już nie ma. Motyw ten pojawia się w wielu filmach, m.in. w *Całkiem zwyczajnym Żydzie* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Olivier Hirschbiegel), a także w dokumentach tworzonych przez potomków Ocalałych³⁰. Niezwykła pozycja fotografii w stosunku do innych świadectw Holocaustu wiąże się z indeksalnością przekazu fotograficznego, o której pisał Roland

²⁶ Marianne Hirsch, *Pokolenie...*, s.29.

²⁷ Cyt. za: Marie Wildermann, *Die Kinder der Holocaust-Überlebenden. »Ich darf es mir nicht erlauben, unglücklich zu sein«*, [w:] „Deutschlandfunk”, 07.04.2017, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kinder-der-holocaust-ueberlebenden-ich-darf-es-mir-100.html>, [dostęp: 16.02.2023].

²⁸ Zob. Andrea von Treuenfeld, *Leben mit Auschwitz*, Gütersloh 2020.

²⁹ Zob. Marianne Hirsch, *Pokolenie...*, s. 32.

³⁰ Wątek ten zostanie jeszcze rozwinęty w części analitycznej.

Barthes w *Świetle obrazu*³¹. Hirsch podkreśla również wpływ dyskursu publicznego i mediów na przekazywane wspomnienia: „(...) nawet najbardziej intymna, rodzinna wiedza o przeszłości została zapośredniczona przez powszechnie dostępne, publiczne obrazy i narracje”³². Analizując filmy o powojennych doświadczeniach Żydów, warto więc zwrócić uwagę na odwołania do wizualnych klisz związanych z przedstawieniami II wojny światowej i Holokaustu.

Obcowanie z licznymi obrazami przeszłości w kinie, serialach i innych mediach (audio)wizualnych kształtuje tzw. pamięć protetyczną³³. Pojęcie to wprowadziła Alison Landsberg, aby opisać „wspomnienia nabywane w rezultacie osobistego doświadczenia odbioru audiowizualnych i wielozmysłowych wytworów kultury masowej (...) w formie udramatyzowanej oraz kulturowo przekształconej uobecniających wydarzenia, których dana osoba sama nie przeżyła”³⁴. Filmy opowiadające o żydowskim życiu po II wojnie światowej bazują na tej pamięci, odwołując się do tego, co o Holokauście i prześladowaniu Żydów widzowie wiedzą już z innych tekstów kultury. Landsberg zwraca uwagę także na wymiar emocjonalny pamięci protetycznej:

Oferują one strategie przetwarzania historii w prywatne wspomnienia. Dają ludziom możliwość nawiązania relacji doświadczenia ze zbiorową przeszłością kulturową, której oni sami nie doświadczyli. Pokazują powszechność pragnienia, by historię przeżyć i jej doświadczyć. Choć doświadczenia te nie są autentyczne, brak tu rzeczywistego doznawania zapamiętanego zdarzenia – są one głęboko odczuwane³⁵.

Protetyczne wspomnienia mogą według badaczki zarówno kształtować tożsamość jednostki, jak i wpływać na politykę. Ogromną ilość dzieł, oferujących widzom dostęp do wspomnień i obrazów przeszłości, uznaje za dowód „tęsknoty za doświadczeniem historii na sposób osobisty, a nawet cielesny”³⁶. W ten sposób można patrzeć również na teksty kultury, które koncentrują się na przeżyciach Ocalałych z Holokaustu, a także ich dzieciach oraz wnukach, obarczonych postpamięcią o wydarzeniach II wojny światowej.

³¹ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trzandel, Warszawa 2008, s.17.

³² Marianne Hirsch, *Pokolenie postpamięci...*, s. 31.

³³ Zob. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

³⁴ Tamara Skalska, *Pamięć protetyczna*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s.344

³⁵ Alison Landsberg, *Pamięć protetyczna*, tłum. Matylda Szewczyk [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Warszawa 2012, s. 697.

³⁶ Tamże.

W wybranych do analizy filmach można odnaleźć zarówno pamięć indywidualną, komunikacyjną, którą współtworzy kilka pokoleń, jak i refleksję nad postpamięcią. Współcześnie pamięć komunikacyjna często funkcjonuje równolegle do pamięci kulturowej – to kolejny termin, którym posługują się Assmannowie³⁷. Pamięć komunikacyjna pozostaje czasowo ograniczona, podczas gdy pamięć kulturowa takich barier nie posiada, gdyż „bazuje na zinstytucjonalizowanej mnemotechnice”³⁸ i „jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości”³⁹. To rodzaj pamięci zbiorowej, który „wymaga utrwalenia w nośnikach materialnych lub rytualnych”⁴⁰. Z początku tym nośnikiem było słowo, następnie pismo, a wraz z rozwojem mediów dochodziły kolejne możliwości – fotografia, film etc. Zajmując się pamięcią kulturową, Aleida Assmann wprowadziła rozróżnienie na pamięć magazynującą i funkcjonalną⁴¹, ponieważ „nie wszystkie treści pamięci kulturowej odgrywają równie aktywną rolę w kształtowaniu i umacnianiu tożsamości”⁴². Pamięć funkcjonalną Assmann porównuje do kanonu. To treści, które służą kreowaniu i utrwalaniu własnej tożsamości. Natomiast pamięć magazynującą, której odpowiada metafora archiwum, tworzą fakty oraz wiedza historyczna⁴³. Z pamięcią funkcjonalną związane są też miejsca⁴⁴, w których upamiętniane są wydarzenia z przeszłości. Mogą to być pomniki bądź tablice pamiątkowe, ale również rozległe tereny np. obozów koncentracyjnych czy gett. Często w takich miejscach znajdują się instytucje edukacyjne oraz muzea, które w języku polskim noszą także nazwę „miejsc pamięci” (np. Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau czy Muzeum – Miejsce Pamięci Palmiry). Dla żydowskiego życia w Niemczech i Austrii szczególnie znaczące są wszystkie miejsca pamięci, które przypominają o tragedii Holokaustu. Są to m.in. pomniki poświęcone ofiarom Zagłady⁴⁵ (w szczególności pomnik pomordowanych Żydów Europy w Berlinie oraz pomnik pamięci austriackich Żydów w Wiedniu, które powstały na fali *memory boom* na początku XXI wieku) oraz tzw. *Stolpersteine*, czyli mosiężne tabliczki

³⁷ Zob. Jan Assmann, *Pamięć kulturowa...*, s.64-74.

³⁸ Tamże, s. 68.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć kulturowa*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 337.

⁴¹ Zob. Aleida Assmann, *Miedzy historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 58–73.

⁴² Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć kulturowa...*, s.338.

⁴³ Zob. Aleida Assmann, *Miedzy historią a pamięcią...*, s.58-73.

⁴⁴ Zob. Kornelia Kończal, *Miejsce pamięci*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 229–233.

⁴⁵ W kolejnym rozdziale zostanie opisane, jak spory o pomniki wpływały na stosunki między społecznościami większościowymi a diasporami w Austrii i Niemczech.

przypominające o losie ofiar polityki nazistowskiej w miejscach, gdzie te osoby wcześniej mieszkały.

Warto zwrócić uwagę na drugie, bardziej metaforyczne, rozumienie sformułowania „miejsca pamięci”. Pierre Nora użył terminu miejsca pamięci (franc. *lieux de mémoire*), aby opisać zjawiska o symbolicznym znaczeniu dla tożsamości kulturowej zbiorowości. Słowo „miejsce” nie musi więc być definiowane przez przestrzeń⁴⁶. „Miejscami pamięci” w ujęciu francuskiego historyka mogą być konkretne przestrzenie jak paryski Łuk Triumfalny, lecz jako przykłady *lieux de mémoire* Nora podaje również „trójkolorowy sztandar, biblioteki, słowniki, muzea i pamiątki, uroczystości”⁴⁷. Badacz wprowadza rozróżnienie między pamięcią a historią:

Pamięć jest życiem wiedzionym przez żywe społeczeństwa ustanowione w jej imię. Nieustannie ewoluuje, jest otwarta na dialektykę pamiętania i zapominania, nieświadoma swej sukcesywnej deformacji, podatna na manipulację i zawłaszczenie, może trwać w uśpieniu i co jakiś czas się budzić. Z drugiej strony historia jest zawsze problematyczną i niepełną rekonstrukcją tego, czego już nie ma. Pamięć jest fenomenem wiecznie aktualnym, więzami łączącymi nas z wieczną teraźniejszością; historia stanowi natomiast reprezentację przeszłości(...). Historia jest wytworem intelektualnym i świeckim, domaga się więc analizy i krytyki. Pamięć umieszcza wspomnienie w porządku sakralnym; historia, zawsze prozaiczna, na nowo je uwalnia. Pamięć jest ślepa na wszystko z wyjątkiem grupy, którą jednoczy⁴⁸.

Lieux de mémoire powstają według badacza „w wyniku gry między pamięcią i historią (...). Na początku musi być wola pamiętania. Gdybyśmy mieli porzucić to kryterium, musielibyśmy szybko uznać, że wirtualnie wszystko jest godne pamiętania”⁴⁹. Koncepcja miejsc pamięci Nory koresponduje z założeniami pamięci funkcjonalnej w ujęciu Aleidy Assmann, gdyż w obu przypadkach kluczowy jest tożsamościowotwórczy charakter pamiętania. W dalszej części pracy zostanie opisane, jak pamięć o II wojnie światowej, w szczególności o Zagładzie Żydów, kształtuje tożsamości społeczeństw w Austrii i Niemczech, a także jak wpływa na życie diaspory w obu krajach. Pozwoli to zwrócić uwagę na przemiany nie tylko w sferze polityki pamięci, ale też w „kulturze pamięci” (*Erinnerungskultur*).

⁴⁶ Zob. Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Paweł Mościcki [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum nr. 2*, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009, s. 4-12.

⁴⁷ Tamże, s. 6.

⁴⁸ Tamże, s.5.

⁴⁹ Tamże, s.10.

Kulturę pamięci można uznać za termin nadrzędny wobec omawianych tutaj kwestii. Należy ją rozumieć jako „ogół niespecyficznym naukowych form używania historii w sferze publicznej”⁵⁰. Taką definicję podaje Hans Günther Hockerts. Nie jest ona precyzyjna, gdyż – jak zauważa Christoph Cornelißen – termin ten trafił do dyskursu naukowego w latach 90. ubiegłego wieku z języka potocznego i tak naprawdę do dziś pozostaje pojęciem nieostrym⁵¹. Badacz podejmuje próbę skonstruowania własnej definicji „kultury pamięci”, którą rozumie jako rodzaj:

(....) formalnego pojęcia nadrzędnego dla wszelkich możliwych form świadomej pamięci o wydarzeniach historycznych, osobistościach i procesach, niezależnie od tego, czy są one natury estetycznej, politycznej czy poznawczej. Pojęcie to obejmuje zatem, oprócz form ahistorycznej czy wręcz antyhistorycznej pamięci zbiorowej, wszystkie inne sposoby przedstawiania historii, w tym dyskurs naukowo-historyczny, oraz „prywatne” wspomnienia, o ile zostały one ślady w sferze publicznej. Nosicielami tak rozumianej kultury pamięci są czasami pokojowo współistniejące, czasami zaś skonfliktowane ze sobą jednostki, grupy społeczne, ale też narody i państwa⁵².

Należy podkreślić, że nie istnieje jedna kultura pamięci, na co zwraca uwagę Astrid Erll, opisując działalność interdyscyplinarnego centrum badawczego poświęconego kulturom pamięci, utworzonego w 1997 roku przy Uniwersytecie Justusa Liebiga w Gießen. „Użycie liczby mnogiej – kultury pamięci – jest oznaką różnorodności oraz historycznej i kulturowej zmienności wielu praktyk i koncepcji pamięci”⁵³. Pluralizm kultur pamięci znajduje swoje odzwierciedlenie w wybranych do analizy filmach, w których do głosu dochodzą Ocalali z Holocaustu europejscy Żydzi oraz Żydzi z byłego ZSRR posiadający zupełną inną wizję wydarzeń II wojny światowej. Cornelißen wymienia również „prywatne wspomnienia”, wpływające na sferę publiczną. W kontekście tej pracy mogą być to świadectwa Ocalałych, które w znaczący sposób oddziałują na współczesną kulturę pamięci w Austrii oraz Niemczech.

Niemiecki historyk definiując „kulturę pamięci”, zwraca uwagę na jej związek z pamięcią zbiorową, komunikacyjną i kulturową. Ta pierwsza opisywana jest przez badacza

⁵⁰ Cyt. za: Christoph Cornelißen, *Czym jest kultura pamięci? Pojęcie – metody – perspektywy*, [w:] (Kon)teksty pamięci. Antologia, red. Kornelia Kończal, Warszawa 2014, s.250.

⁵¹ Zob. Tamże, s.253.

⁵² Tamże, s.255.

⁵³ Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018, s.84.

w odniesieniu do teorii Maurice'a Halbwachsa z lat 20. XX wieku⁵⁴. Praca Halbwachsa odegrała ważną rolę w rozwoju refleksji nad pamięcią w trakcie *memory boom*, na co wskazuje Saryusz-Wolska:

Na przełomie lat 80. i 90. XX w., a zatem w kulminacyjnym momencie *memory boomu*, większość z nich argumentowała z pozycji tu i teraz, w bardzo niewielkim stopniu odwołując się do wcześniejszych prac na temat pamięci (wyjątek stanowiły spopularyzowane w tym czasie książki Maurice'a Halbwachsa [1877–1945], który odgrywał rolę dyżurnego klasyka). Innych prekursorów humanistycznej refleksji o pamięci zaczęto przywoływać dopiero później⁵⁵.

Halbwachs w pracy *Spoleczne ramy pamięci* postawił tezę, że indywidualna pamięć kształtuje się zawsze w relacji do zbiorowości. Pamięć jednostki nie mogłaby zaistnieć bez możliwości odniesienia do tytułowych społecznych ram, które tworzą wspomnienia innych członków grupy. To one umożliwiają budowanie narracji tożsamościotwórczych⁵⁶, gdyż – jak zauważa Saryusz-Wolska – „zbiorowe pamiętanie krystalizuje zbiorową tożsamość”⁵⁷. Kaja Kaźmierska w *Leksykonie pamięci* wyjaśnia: „Istotę pamięci stanowi nie tylko treść zapamiętanych zdarzeń, lecz także ich interpretacja, podporządkowana zbiorowej wizji przeszłości”⁵⁸. Takie rozumienie „pamięci zbiorowej” wprowadził Halbwachs, natomiast we współczesnym dyskursie termin ten używany jest zgoła inaczej. Pamięć zbiorowa bywa definiowana jako „podzielane przez członków grupy społecznej wyobrażenie dotyczące jej przeszłości”⁵⁹, czy też „(...) wytwory kulturowe powstałe w ramach grupy służące pamiętaniu”⁶⁰. Wspólna wizja przeszłości jest istotnym spoiwem dla tzw. „wspólnot wyobrażonych”⁶¹. To ona pozwala tworzyć zbiorową tożsamość:

Zazwyczaj budowana w oparciu o narrację, tożsamość potrzebuje materiału wydarzeń.

Z reguły są to wydarzenia przeszłe. Poszukiwanie przodków czy drzewa genealogiczne

⁵⁴ Zob. Christoph Cornelißen, *Czym jest kultura pamięci? ...*, s.252-254.

⁵⁵ Magdalena Saryusz-Wolska, *Memory boom...*, s. 224.

⁵⁶ Zob. Maurice Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 1969.

⁵⁷ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, Wprowadzenie [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009, s. 20.

⁵⁸ Kaja Kaźmierska, *Spoleczne ramy pamięci*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 457.

⁵⁹ Joanna Wawrzyniak, *Pamięć zbiorowa*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 346.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Zob. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections On The Origin And Spread Of Nationalism*, London, New York 2006.

realizują tę potrzebę na poziomie jednostkowym. Tożsamość potrzebuje jednak również zakotwiczenia we wspólnocie. Przyjęto, że „naturalną” wspólnotę w takim przypadku stanowi naród. Jak pokazali Benedict Anderson, Ernest Gellner czy Eric Hobsbawm, narody tak jak je pojmujemy dzisiaj zostały wypracowane⁶².

Warto również zwrócić uwagę na narracje, które nie mieszczą się w obrębie dominujących dyskursów, na co zwracał uwagę Michel Foucault. Taki rodzaj pamięci określany jest mianem kontr- lub przeciw-pamięci. Termin ten stosowany jest do opisu doświadczeń mniejszości, grup wykluczanych, dyskryminowanych lub pomijanych⁶³. Zważywszy na to, że Żydzi stanowią mniejszość w społeczeństwie austriackim i niemieckim, warto pamiętać o tej koncepcji. W rozdziale drugim, poświęconym kontekstowi społeczno-politycznemu, zostaną opisane sytuacje, w których wspomnienia Żydów wykraczały poza społeczne ramy pamięci, nie pasując do dominujących narracji o przeszłości. Twórczość artystyczna, w tym kinematografia, odgrywa szczególną rolę w manifestowaniu przeciw-pamięci:

Sztuka i literatura w drugiej połowie XX w., naznaczone świadomością katastrofy, która na zawsze zniekształciła sposób postrzegania pewnych obrazów, używania pewnych rzeczy i słów, stały się manifestacją walki ze światem samorozgrzeszającym się z win, uwalniającym się od odpowiedzialności i ciężaru żywej pamięci. To właśnie twórcy, a nie politycy, wzięli na siebie odpowiedzialność za ujawnianie represyjnych mechanizmów władzy, demaskowanie przemocy trwale obecnej w systemach organizacji społeczeństw⁶⁴.

Warto więc zastanowić się, na ile współczesne filmy o życiu żydowskim w Niemczech i Austrii podtrzymują oficjalne narracje, a na ile są przestrzenią do wyrażania przeciw-pamięci.

W centrum zainteresowania tej rozprawy znajduje się pytanie o wpływ polityki pamięci i dominującego dyskursu na filmowe wizerunki żydowskiego życia po 1945 roku. Siegfried Kracauer we wstępie do książki *Od Caligario do Hitlera* pisał: „Film odzwierciedla mentalność narodu bardziej bezpośrednio niż jakiegokolwiek inne artystyczne środki wyrazu (...) To, co znajduje odzwierciedlenie w filmie, to nie tyle jakieś ściśle

⁶² Elżbieta Durys, *Kino pamięci narodowej jako proteza: Filmy o żołnierzach wyklętych*, [w:] „Sprawy narodowościowe”, nr 51, 2019, s. 3.

⁶³ Zob. Katarzyna Bojarska, Maria Solarska, *Przeciw-pamięć*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 396–402.

⁶⁴ Tamże, s. 402.

określone credo, ile raczej pewien układ psychologiczny”⁶⁵. Przy czym zaznaczał, że „aby mówić o szczególnej mentalności danego narodu, nie trzeba sięgać do pojęcia ściśle określonego charakteru narodowego. Punkt ciężkości leży tu wyłączenie w zbiorowych nastrojach, czy może tendencjach, jakie przeważają w narodzie na pewnym etapie jego rozwoju”⁶⁶. Refleksję Kracauera warto uzupełnić o spostrzeżenia Magdaleny Urbańskiej:

Film nie funkcjonuje w społecznej próżni. Wszelkie pozafilmowe okoliczności mają wpływ na jego całościowy obraz. (...) Nierzadko stanowi komentarz do aktualnej sytuacji społecznej, a jego produkcja jest motywowana ideologicznym zapotrzebowaniem, przez co posiada nie tylko kulturową, ale i polityczną nośność⁶⁷.

Badaczka formułuje powyższe uwagi w odniesieniu do kina historycznego, jednak mogą one okazać się trafne przy analizie filmów z korpusu badawczego tej pracy⁶⁸. Filmowe wizerunki żydowskiego życia w Austrii i Niemczech trudno interpretować w oderwaniu od kontekstu społeczno-politycznego, w którym powstają, bowiem – jak zauważa David Ronan w książce poświęconej młodym Żydom w Niemczech – „cienie przeszłości są wciąż długie”⁶⁹. Diaspora żydowska zajmuje szczególne miejsce w austriackim i niemieckim społeczeństwie, bo jej obecność budzi pytanie o winę oraz rozliczenia z przeszłością, co zostanie dokładniej opisane w rozdziale drugim.

Dla problematyki podejmowanej w tej rozprawie konieczne jest zdefiniowanie terminu polityka pamięci, który w Polsce często stosuje się synonimicznie do określenia „polityka historyczna”⁷⁰. Oba pojęcia wyłoniły się z niemieckiej refleksji nad rozliczeniami z nazistowską przeszłością. Polityka historyczna pojawiła się w trakcie tzw. sporu historyków (*Historikertreit*) w latach 80. XX wieku⁷¹:

⁶⁵ Siegfried Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera*, tłum. Eugenia Skrzywanowa, Wanda Wertenstein, Gdańsk 2009, s.9-10.

⁶⁶ Tamże, s.12.

⁶⁷ Magdalena Urbańska, *Polskie kino o historii najnowszej, powstałe w latach 2009-2018, w kontekście problematyki polityki historycznej*, s.4. Rozprawa doktorska napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2021 roku pod opieką prof. Tadeusza Lubelskiego.

⁶⁸ Pojedyncze filmy wybrane do analizy można zaliczyć do kina historycznego np. produkcje opowiadające o okresie zaraz po zakończeniu II wojny światowej, jednak sama praca nie skupia się na reprezentacji przeszłości czy historii w kinie.

⁶⁹ Zob. David Ranan, *Die Schatten der Vergangenheit sind noch lang: Junge Juden über ihr Leben in Deutschland*, Berlin 2014.

⁷⁰ Zob. Joanna Kalicka, Piotr Witek, *Polityka historyczna*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s.378-385.

⁷¹ Wydarzenie to zostanie jeszcze dokładniej omówione w rozdziale drugim.

W tym kontekście określenie „polityka historyczna” (*Geschichtspolitik*) było orężem publicystycznej walki między lewicą a prawicą o interpretację i ocenę narodowego socjalizmu. Używano go, by zdezwuować symboliczno-moralny zwrot koalicji rządowej pod przywództwem Helmuta Kohla. (...) omawiane pojęcie wiązano z instrumentalizacją historii dla celów politycznych⁷².

W kolejnych latach w Niemczech termin ten był wielokrotnie dyskutowany, a na początku lat 90. zaczęto stosować dwa pojęcia – polityka historyczna oraz polityka wobec przeszłości (*Vergangenheitspolitik*), które obecnie często używa się zamiennie. Wcześniej często mówiono także o „przezwyciężaniu przeszłości” (*Vergangenheitsbewältigung*)⁷³ – głównie w kontekście rozrachunków z nazistowską historią. Z czasem sformułowanie to zostało wyparte przez pojęcie „przepracowania przeszłości” (*Vergangheitsaufarbeitung*, bądź też częściej *Aufarbeitung der Vergangenheit*), którego zakres jest znacznie szerszy⁷⁴.

Terminologiczną mnogość można powiązać z brakiem konsensusu co do samego znaczenia terminu „polityka historyczna”. Warto więc przywołać kilka definicji z literatury przedmiotu. Dla Edgarda Wolfruma polityka historyczna „(...) koncentruje się (...) przede wszystkim na sferze symbolicznej, publicznych obrazach i przedstawieniach historycznych, różnego rodzaju rytuałach i dyskursach upamiętniających przeszłość oraz zagadnieniach związanych z tożsamością”⁷⁵. Badacz zaznacza, że polityka historyczna nie jest *per se* czymś negatywnym, co więcej ma potencjał emancypacyjny, jednak może łatwo stać się narzędziem manipulacji⁷⁶. Natomiast Anna Wolff-Powęska definiuje politykę historyczną jako „świadome działanie klasy politycznej mające na celu kształtowanie zakresu i charakteru zbiorowej pamięci historycznej”⁷⁷. Robert Traba proponuje stosowanie określenia „polityka wobec pamięci” zamiast „polityka historyczna”. Według niego sformułowanie „polityka historyczna” błędnie sugeruje, że jej celem jest ustalanie tego, jak wyglądała historia, a byłoby to ingerencją polityków w naukę. Termin „polityka wobec pamięci” miałby jednoznacznie wskazywać, że polityka stara się kształtować pamięć kulturową oraz wpływać

⁷² Joanna Kalicka, Piotr Witek, *Polityka historyczna...*, s.378.

⁷³ Termin ten bywa również tłumaczony jako „rozrachunek z przeszłością”.

⁷⁴ Zob. Joanna Kalicka, Piotr Witek, *Polityka historyczna...*, s.378-379.

⁷⁵ Tamże, s.378

⁷⁶ Zob. Edgar Wolfrum, *Geschichtsbilder im politischen Diskurs. Eine Skizze*, [w:] *Die Sprache des Politischen in actu. Zum Verhältnis von politischem Handeln und politischer Sprache von der Antike bis ins 20. Jahrhundert* (*Schriften zur politischen Kommunikation* 1), red. Angela de Benedictis [i in.], Göttingen 2009, s. 213.

⁷⁷ Anna Wolff-Powęska, *Polskie spory o historię i pamięć. Polityka historyczna*, [w:] „Przegląd Zachodni”, nr 1 2007, s.10.

na postrzeganie przeszłości danego narodu⁷⁸. Historyk odwołuje się do ustaleń Lecha Nijakowskiego, który opisuje trzy sposoby rozumienia tego, czym jest polityka pamięci, przy czym jego refleksja dotyczy przede wszystkim polskich realiów⁷⁹. Według Nijakowskiego za politykę pamięci „(...) można uznać wszelkie działania – świadome i nieświadome, intencjonalne i przypadkowe – które prowadzą do ugruntowania i wzmocnienia pamięci zbiorowej Polaków lub też do jej zmiany”⁸⁰. Takie ujęcie socjolog uznaje za zbyt szerokie, choć podkreśla, że mieści się w nim kluczowa informacja dotycząca tego, że „o ostatecznym kształcie pamięci zbiorowej decydują bardzo zróżnicowane praktyki, nie zawsze uświadamiane, ale powielane bezrefleksyjnie”⁸¹. Drugie podejście, jakie proponuje, kładzie nacisk na etymologię słowa polityka jako sztuki rządzenia. Polityka pamięci „oznaczałaby zatem działania, które jednostka intencjonalnie podejmuje na forum publicznym w celu ugruntowania pamięci zbiorowej obywateli lub jej zmiany”⁸². To rozumienie wyklucza przypadkowe działania, a także prywatne rozmowy. Pod tym względem polityka pamięci różniłaby się od opisywanej wcześniej kultury pamięci. W świetle trzeciej propozycji Nijakowskiego polityka pamięci „to wszelkie intencjonalne działania polityków i urzędników, mające formalną legitymizację, których celem jest utrwalanie, usunięcie lub redefinicja określonych treści pamięci społecznej”⁸³. Takie zawężenie sprawiło, że Nijakowski wprowadza jeszcze rozróżnienie między polityką pamięci a „państwową polityką pamięci”. To drugie sformułowanie służy do mówienia „o działaniach podejmowanych za publiczne pieniądze w imieniu całego państwa i narodu. Ma to znaczenie zwłaszcza, gdy patrzymy na formalne relacje międzynarodowe”⁸⁴.

W wielu definicjach „polityki pamięci” (m.in. w przywoływanych już tekstach Wolfruma⁸⁵ i Traby⁸⁶) pojawia się aspekt wielości aktorów, którzy ją współtworzą. Zaznacza to także Anna Wolff-Powęska:

Z uwagi na wielość podmiotów mających aspiracje do kreowania kultury pamięci, polityka często znajduje się w polu napięć i konfliktów z innymi aktorami: elitami refleksyjnymi,

⁷⁸ Zob. Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości: polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s.60-61.

⁷⁹ Zob. Lech M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008, s.4-48.

⁸⁰ Tamże, s. 43.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże, s.44.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże, s.45.

⁸⁵ Zob. Edgar Wolfrum, *Geschichtsbilder im politischen Diskurs...*, s.213-215.

⁸⁶ Zob. Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości...*, s.61.

instytucjami, zreszzeniami, profesjonalnymi historykami. Musi ona uwzględnić takie czynniki, jak tradycja lokalna, rodzina, szkoła, najbliższe otoczenie. W publicznym dyskursie na temat historii mają prawo uczestniczyć przedstawiciele różnych środowisk, wyznań, kultur. Prowadzenie polityki pamięci wymaga jednak publicznej legitymizacji⁸⁷.

Do aktorów, którzy w demokratycznych systemach współtworzą politykę pamięci, Traba zalicza m.in. niezależne media⁸⁸. Można by postawić tezę, że również kinematografia ma taką siłę oddziaływania (zarówno ta finansowana przez państwowe instytucje, jak i inne, bardziej niezależne produkcje). Magdalena Urbańska zauważa, że „(...) film stanowi obecnie jeden z najważniejszych elementów odpowiedzialnych za budowanie określonego obrazu przeszłości (...)”⁸⁹. Kino jest istotnym medium pamięci, co podkreślają również Astrid Erll i Stephanie Wodianka:

Pamięć przeżywa koniunkturę – również w filmie (...) Kulturowe wspomnianie jest obecnie w sposób oczywisty motywem przewodnim filmów, a jednocześnie kino awansowało do pozycji dominującego medium kultury pamięci. Od II wojny światowej film stał się niechybnie, a od początku lat 80. jeszcze ze zdwojoną siłą, najbardziej oddziałującym medium, jeśli chodzi o przedstawianie przeszłości i jej interpretację (...) ⁹⁰.

Zasadne jest więc pytanie o to, jaki obraz przeszłości przekazują filmy o żydowskim życiu po II wojnie światowej. Nawet jeśli ich akcja rozgrywa się współcześnie, to i tak często odnosi się do historii Zagłady Żydów. Przeszłość powraca we wspomnieniach bohaterów. Ponadto samo upamiętnianie Holokaustu i polityka pamięci prowadzona w Austrii oraz Niemczech są tematami filmów, czego przykładem jest monolog bohatera *Całkiem zwyczajnego Żyda*, który zostanie dokładniej przeanalizowany w dalszej części pracy.

W trakcie *memory boom* powstało bardzo wiele tekstów kultury, które w różny sposób dotykają zagadnień związanych z pamięcią. Aleida Assmann zauważa:

Media masowe tworzą istotne impulsy i wyzwacze dla pamięci kulturowej, choć same jej nie produkują. Są one niezbędne, aby ją aktywować, jednak potrzebna jest wyższa instancja, aby tę

⁸⁷ Anna Wolff-Powęska, *Polskie spory o historię i pamięć...*, s.10.

⁸⁸ Zob. Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości...*, s.61.

⁸⁹ Magdalena Urbańska, *Polskie kino o historii najnowszej...*, s.5.

⁹⁰ Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilms*, [w:] *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. tychże, Berlin 2008, s. 1. Tłumaczenie cytatu za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s. 25.

pamięć tworzyć. Większość oferty medialnej znika w sposób nieodwołany, a mała część trafia do pamięci kulturowej, ułamek z tego staje się elementem pamięci funkcjonalnej⁹¹.

Irina Gradinari twierdzi z kolei, że diagnoza Assmann wymaga rewizji. Według niej pamięć kulturowa jest współcześnie w dużej mierze kształtowana właśnie przez filmy⁹². Teza, że media audiowizualne, nawet jeśli nie zawsze stają się częścią kanonu, wpływają na pamięć kulturową czy też pamięć zbiorową, wydaje się słuszna. Wskazuje na to również Magdalena Saryusz-Wolska, która zauważa, że to właśnie ogromna ilość produkcji (a nie ich jakość) świadczy o potencjale współtworzenia pamięci zbiorowej przez film⁹³.

Do refleksji o związkach kina z pamięcią Astrid Erll i Stephanie Wodianka wprowadziły termin *Erinnerungsfilm*, który nie ma odpowiednika w języku polskim. Można by go przetłumaczyć jako film o pamięci bądź też film pamięciowy⁹⁴. Konrad Klejsa, starając się przybliżyć ten koncept polskiemu czytelnikowi, pisze, że pojęcie to obejmuje „(...) wszelkie filmy, które w istotny sposób odnoszą się do problemu pamięci – także te o tematyce psychologicznej”⁹⁵. Erll i Wodianka uważają, że produkcje o II wojnie światowej odegrały kluczową rolę w rozwoju *Erinnerungsfilm*, gdyż podejmują one wyzwanie dotyczące przedstawiania Holokaustu w mediach audiowizualnych.

Żaden inny rozdział w historii nie jest tak wyraźnie związany z moralnym zobowiązaniem do pamiętania. I prawie żaden inny nie pokazuje dobitniej, jakie wyzwania łączą się z przejściem od pamięci komunikacyjnej do kulturowej. Zbliżająca się utrata pokolenia świadków, którzy przeżyli to, o czym należy pamiętać, oznacza stratę specyficznej kompetencji pamiętania [...]. Wymaga to zamiast tego refleksji o strategiach (zwłaszcza medialnych), które mogą to zrekompensować i umożliwić przejście od przeżytej historii do pamięci kulturowej⁹⁶.

Jednym z najważniejszych momentów debaty o możliwościach przedstawienia Shoah w kinie była emisja serialu *Holocaust* (reż. Marvin J. Chomsky, 1978). W RFN oraz Austrii

⁹¹ Aleida Assmann, *Die langen Schatten...*, s. 242.

⁹² Zob. Irina Gradinari, *Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945*, [w:] „AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft“, Nr 61, 2015, s. 10-11.

⁹³ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Filmowe obrazy pamięci zbiorowej – perspektywa teoretyczna*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 4, 2006, s. 108.

⁹⁴ Zob. Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung...*, s. 1-20.

⁹⁵ Konrad Klejsa, *Film*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 133.

⁹⁶ Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung...*, s.9-10. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s.26.

pokazywano go w 1979 roku. W obu krajach było to znaczące wydarzenie medialne, które wpłynęło na debatę o ofiarach II wojny światowej⁹⁷.

W centrum badań zajmujących się związkami polityki pamięci oraz filmu często znajduje się kino historyczne, czego przykładem na gruncie polskiej nauki jest m. in. cytowana już praca Magdaleny Urbańskiej⁹⁸, bądź też kino gatunkowe, na co zwraca uwagę Klejsa⁹⁹. Dominującą pozycję produkcji historycznych można wyjaśnić faktem, że film od lat wywoływał dyskusję o tym, czy może być traktowany jako źródło wiedzy historycznej, co zapowiadał już esej Bolesława Matuszewskiego *Nowe źródło historii* z 1898 roku¹⁰⁰. Przedmiotem analiz w tej pracy nie są obrazy historii Żydów, jakie przekazuje kino, choć niektóre z wybranych dzieł można analizować pod tym kątem np. *Bye bye Germany (Es war einmal in Deutschland)*, 2017, reż. Sam Garbarski), *Leć, chrabąszczu (Maikäfer flieg)*, 2016, reż. Mirjam Unger), czy *Plan A* (2021, reż. Yoav Paz, Doron Paz), bowiem opowiadają o okresie na krótko po II wojnie światowej. Na pierwszy plan wysuwa się współczesne życie diaspory żydowskiej, która w Austrii i Niemczech odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu kultury oraz polityki pamięci.

Korpus filmowy tej pracy składa się z dzieł, powstałych od lat 90. ubiegłego stulecia. Ostatnia dekada XX wieku stanowiła ważny okres dla społeczności żydowskiej w Austrii i Niemczech¹⁰¹. Jest to również ważny moment dla rozwoju *memory boom*, który wykreował zapotrzebowanie na filmowe narracje o przeszłości. Irina Gradinari zauważa, że upadek muru berlińskiego i koniec zimnej wojny uruchomiły w europejskich krajach po 1898 roku procesy negocjacyjne wokół narodowych obrazów tożsamości. W centrum zainteresowania znalazły się kreowane wizje historii, w szczególności te dotyczące II wojny światowej. Badaczka wskazuje również na rolę mediów w określaniu narodowej tożsamości oraz kształtowaniu kolektywnych wyobrażeń o przeszłości. Zaznacza jednocześnie, że mimo wielu prac poświęconych filmom wojennym czy też audiowizualnym reprezentacjom Holokaustu nadal brakuje teorii, która pozwoliłaby w sposób holistyczny opisać funkcję kina dla pamięci zbiorowej¹⁰². Tę opinię podziela również Saryusz-Wolska:

⁹⁷ Wątek ten zostanie jeszcze dokładniej przedstawiony w rozdziale drugim.

⁹⁸ Zob. Magdalena Urbańska, *Polskie kino o historii najnowszej...*. Przywoływana rozprawa doktorska Urbańskiej stanowi też podstawę dla jej książki. Zob. Magdalena Urbańska, *Filmowe zarządzanie pamięcią. Kino polskie 2005-2020 o historii najnowszej*, Kraków 2022.

⁹⁹ Zob. Konrad Klejsa, *Film...*, s.133.

¹⁰⁰ Zob. Bronisław Matuszewski, *Nowe źródło historii*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002, s.33-39.

¹⁰¹ Wątek ten zostanie rozwinięty w kolejnym rozdziale.

¹⁰² Zob. Irina Gradinari, *Erinnerung als Film...*, s. 8-15.

W całej, bardzo obszernej literaturze teoretycznej poświęconej pamięci zbiorowej i jej obrazom trudno odnaleźć jakiegokolwiek rozbudowane rozważania poświęcone filmowi, zaś zdecydowana większość tego, co w ogóle jest dostępne koncentruje się na problemie »Holocaust a jego filmowe reprezentacje« i dotyczy przede wszystkim kwestii przedstawialności nieprzedstawialnego (...) Pole do rozważań nad połączeniem filmu i pamięci kulturowej pozostaje więc nadal otwarte¹⁰³.

Wypracowanie kompleksowego modelu pozwalającego opisać związek pamięci zbiorowej oraz filmu wykracza poza ramy tej rozprawy. Warto jednak zwrócić uwagę na wyzwania metodologiczne związane z badaniami wpływu kina na pamięć zbiorową. Jak podkreśla Saryusz-Wolska, nie brakuje teorii dotyczących literatury i pamięci, dlatego też filmoznawcy często opierają się na publikacjach z zakresu literaturoznawstwa. Przejęcie wzorców z literatury sprawia jednak, że pomija się wizualność – aspekt wyróżniający medium filmowe¹⁰⁴. „Wizualność filmu powoduje, iż jest on szczególnie podatny na zapamiętywanie, a przez to na utrwalanie znaczeń”¹⁰⁵ – pisze Saryusz-Wolska i zauważa, że „można zaryzykować twierdzenie, że potencjał filmu jako nośnika pamięci leży z jednej strony w obrazowości, z drugiej zaś w narracyjności”¹⁰⁶. Kino jest w stanie kreować narracje tożsamościowotwórcze oparte na prezentacji przeszłości, ponieważ potrafi w sposób syntetyczny w krótkim czasie przekazać wiedzę o wydarzeniach historycznych. Aby móc stworzyć zrozumiałą homogeną opowieść, twórcy często upraszczają historię, co bywa krytykowane, ale jednocześnie pozwala przedstawić przeszłość tak, że widzowie są w stanie lepiej ją zrozumieć i identyfikować się z bohaterami¹⁰⁷.

Opierając się na modelach stworzonych przez autorów książki *Koncepcje pamięci w literaturoznawstwie (Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft)*¹⁰⁸, Saryusz-Wolska wymienia trzy typy związków pamięci i kina: pamięć filmu, pamięć w filmie oraz film jako medium pamięci. Pierwsza relacja odnosi się do zagadnień intertekstualności dzieł. Druga opisuje różne formy przedstawień pamięci. Ostatnia wskazuje na kino jako nośnik pamięci, co wymaga uznania jego roli we współtworzeniu kanonu. Z punktu widzenia tej rozprawy

¹⁰³ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Filmowe obrazy...*, s. 100-101.

¹⁰⁴ Zob. Tamże, s. 104.

¹⁰⁵ Tamże, s. 105.

¹⁰⁶ Tamże, s. 108.

¹⁰⁷ Zob. Irina Gradinari, *Erinnerung als Film...*, s. 11-13.

¹⁰⁸ Zob. Astrid Erll, Ansgar Nünning (red.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, New York 2005.

znaczące są dwie ostatnie relacje, tj. pamięć w filmie oraz film jako medium pamięci¹⁰⁹. Pamięć oraz postpamięć Holokaustu często kształtują życie bohaterów wybranych do analizy dzieł. Jednocześnie filmowe wizerunki Żydów wydają się znaczące dla konstruowania polityki pamięci w Austrii i Niemczech.

Biorąc pod uwagę opisaną już siłę, z jaką kino oddziałuje na pamięć, przemysł filmowy można uznać za istotnego gracza na arenie polityki pamięci. Anton Kaes twierdzi, że „kto ma władzę nad obrazami, ten ma władzę nad historią”¹¹⁰. Przejęcie władzy nad kinem (przynajmniej w pewnym stopniu) jest możliwe, gdyż jest to medium silnie zależne od finansowania, co różni je przykładowo od literatury. W powstanie filmów często są zaangażowane państwowe instytucje, które w mniejszym lub większym stopniu mogą podlegać presji politycznego establishmentu. Dlatego też mówi się o polityce filmowej. Termin ten „obejmuje zainteresowanie polityki filmem. To pragnienie wyraża się i jest postrzegane prawie wyłącznie w sposób materialny, jako polityka subwencji i dotacji”¹¹¹. Zarówno w Austrii, jak i Niemczech istnieją programy rządowe oraz instytucje publiczne, których celem jest wspieranie rozwoju kinematografii. Ze względu na federalny charakter obu tych państw warto zwrócić uwagę, że polityka filmowa odbywa się na stopniu lokalnym (Bundeslandów) oraz ogólnopństwowym. W przypadku Austrii warto wymienić takie instytucje jak Austriacki Instytut Filmowy (*Österreichisches Filminstitut*) i Wiedeński Fundusz Filmowy (*Filmfonds Wien*) – jedną z najprężniej działających instytucji na szczeblu lokalnym, a także ORF (*Österreichischer Rundfunk*), czyli publicznego nadawcę radiowo-telewizyjnego. W zjednoczonych Niemczech znaczącą rolę odgrywają liczne fundusze lokalne, jak i dwie instytucje o charakterze ogólnopństwowym – Niemiecki Fundusz Filmowy (*Deutscher Filmförderfonds*) oraz Pełnomocnik rządu ds. kultury i mediów (*Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien*). Niemieccy reżyserzy mogą liczyć także na wsparcie ze strony telewizji publicznej, w szczególności ZDF¹¹² (*Zweites Deutsches Fernsehen* – drugi program niemieckiej telewizji publicznej). Za promocję filmów zagranicą w obu krajach odpowiadają osobne placówki - *German Films* oraz *Austrian Films*.

¹⁰⁹ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Filmowe obrazy...*, s. 102-104.

¹¹⁰ Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987, s. 5. Cyt. za: Magdalena Saryusz-Wolska, *Filmowe obrazy...*, s. 105.

¹¹¹ Eva Simmler, *Das wirst du nie verstehen. Auf der Suche nach Filmpolitik*, [w:] „IG Kultur Österreich“, 01.06.2006, <https://igkultur.at/politik/das-wirst-du-nie-verstehen-auf-der-suche-nach-filmpolitik>, [dostęp: 03.03.2023].

¹¹² Zob. Pierre Gras, *Good Bye, Fassbinder! Der deutsche Kinofilm seit 1990*, tłum. Marcus Seibert, Berlin 2014, s. 276-279.

Celem tej pracy nie jest analiza strategii finansowania produkcji i dystrybucji, jednak warto zwrócić uwagę na zaangażowanie podmiotów publicznych w kinematografię. Pokazuje to bowiem, że ci sami aktorzy mogą być zaangażowani w politykę pamięci oraz proces finansowania filmów. Nasuwa się pytanie, na ile kino, które w dużej mierze jest zależne od dotacji, pozostaje uwikłane w prowadzoną przez państwo politykę pamięci. Czy jest w stanie tworzyć narracje krytyczne wobec wizji przeszłości, która dominuje w oficjalnym dyskursie? Marc Ferro – jeden z pionierów w badaniu związków historii i kina – podkreślał, że filmy powinno się analizować „jako całość ze światem, który go otacza i z którym pozostaje w koniecznej komunikacji”¹¹³. Austriackie oraz niemieckie filmy, w których bohaterami są Żydzi, powstają w miejscu, gdzie diaspora odgrywa znaczącą rolę dla kultury oraz polityki pamięci. Jak zauważa Max Czollek, wizerunki Żydów często dużo więcej zdradzają o tych, którzy je tworzą, niż o samych Żydach¹¹⁴.

¹¹³ Marc Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2009, s.74.

¹¹⁴ Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s.7.

1.2. Żyd jako Inny, Obcy

W refleksji nad wizerunkami Żydów we współczesnych kinematografiach Niemiec i Austrii warto nie tylko wziąć pod uwagę kwestię pamięci, ale też Obcości, Inności, ponieważ analizowane w tej pracy dzieła są skierowane do publiczności przede wszystkim nie-żydowskiej. Twórcy mogą wychodzić z założenia, że żydowski bohater pozostaje dla widza Obcym/ Innym niezależnie od tego, czy jest ortodoksyjnym wyznawcą judaizmu czy też liberalnym Żydem. Prezydent RFN Frank-Walter Steinmeier z okazji obchodów 1700-lecia żydowskiego życia w Niemczech w 2021 roku zaznaczył, że prawie zawsze Żydówki i Żydzi byli postrzegani jako Obcy, a przynajmniej jako Inni¹. Kim są Obcy, a kim Inni? Aby zająć się tą problematyką, potrzebne jest odpowiednie zaplecze metodologiczne. W tym przypadku tworzą je teorie dotyczące Obcości i Inności. Trzeba również uwzględnić zagadnienia związane z żydowską tożsamością i żydowskością (*Jewishness*).

Magdalena Środa wprowadza rozróżnienie między tymi dwoma pojęciami, które w języku potocznym często używane są synonimicznie – „Obcość odnosi się do granic ustanawiających homogeniczność pewnej kategorii podstawowej (...), natomiast inność – do wewnętrznej struktury owej kategorii. Obcość i inność mogą się ze sobą splatać lub duplikować (....)”². Inność Żydów w austriackim i niemieckim społeczeństwie wybrzmiewa w określeniu *Jüdische Mitbürger* – żydowski współobywatel, członek wspólnoty, jednak Inny. Powstanie tego terminu można łączyć z chęcią dystansowania się od słowa „Żyd”, które było kojarzone z antysemicką polityką III Rzeszy i do dziś uważane jest za rodzaj obelgi, na co zwraca uwagę nawet słownik Dudena³. Taka postawa jest jednak krytykowana przez samych Żydów. Josef Schuster (przewodniczący Centralnej Rady Żydów) podkreśla, że nie jest to wyrażenie obraźliwe, ani dyskryminujące⁴, natomiast termin „żydowski współobywatel” podkreśla opozycję wobec większości chrześcijańskiej tworzącej normę. Ta Inność może być odbierana w sposób neutralny, czasem pozytywny (ze względu na fascynację) bądź też postrzegana jako czynnik sprawiający, że Inny staje się gorszy.

¹ Frank-Walter Steinmeier, *Auftakt des Festjahres »1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland«*, <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2021/02/210221-1700-Jahre-juedisches-Leben.html>, [dostęp: 07.01.2023].

² Magdalena Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, Gdańsk 2020, s.8.

³ Zob. Sophia Ahrens, *»Der Begriff »Jüdischer Mitbürger« exotisiert uns«*, [w:] „Der Spiegel“, 11.02.2022, <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/kritik-am-duden-der-begriff-juedischer-mitbuerger-exotisiert-uns-a-5bde698e-f0c3-491d-b631-78a997bfd31b?context=issue>, [dostęp: 19.04.2025].

⁴ Zob. DPA, *»Jude« ist kein Schimpfwort«*, [w:] „Jüdische Allgemeine Zeitung“, 07.02.2022, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/jude-ist-kein-schimpfwort/>, [dostęp: 14.04.2025].

Natomiast Obcy „(...) to ktoś spoza naszego toposu, spoza naszego porządku, spoza świata habitusu, języka, wartości cywilizacji”⁵. Środa łączy kategorię Obcości z lękiem, grozą, ale też poczuciem niesamowitości, które może zarówno odpychać, jak i pociągać. Stosunek do Obcego jest więc naznaczony ambiwalencją, mimo to „wobec obcych zajmujemy postawę ogrodniczą: pozbywamy się ich jak chwastów albo przycinamy na nasz obraz i podobieństwo”⁶. Metaforę ogrodnictwa znajdziemy też w rozważaniach Zygmunta Bauman, który zwraca uwagę na nowoczesne umiłowanie ładu i porządku⁷. Środa zauważa, że: „Obcy jest poddawany procesowi cywilizowania, inny się emancypuje”⁸. Mimo tych różnic, zarówno Obcy, jak i Inni mogą spotkać się ze stygmatyzacją i przemocą ze strony społeczeństwa większościowego.

Przedstawiając problem Obcości, warto wyjść od koncepcji Georga Simmla⁹. W swoich rozważaniach porównuje on Obcego z wędrowcem. Jednak ten – w przeciwieństwie do podróżnego – nie opuszcza miejsca, do którego dotarł. Obcość oznacza, że „(...) blisko znajduje się osoba daleka”¹⁰, a Obcy to osoba, która „dziś przychodzi, jutro zostaje”¹¹. Tak stało się z diasporą żydowską, która – jak zauważa Zygmunt Bauman – „różni się jednak od większości innych znanych nam przypadków migracji czy przesiedleń. Jej najwyrazistszą cechą dystynktywną była sama długotrwałość, z jaką owi »obcy wśród nas« zachowali swoją odrębność (...)”¹². Również według Simmla to właśnie Żyd jest klasycznym przykładem Obcego¹³. Jego pozycja naznaczona jest dualizmem, gdyż pozostaje jednocześnie bliski oraz daleki i zdystansowany. Simmel definiując Obcego, pisze:

Obcy jest nam bliski o tyle, o ile odczuwamy wspólne nam i jemu podobieństwo cech narodowych, społecznych, zawodowych czy też ogólnoludzkich. Natomiast jest nam daleki o tyle, o ile te wspólne cechy nie obejmują tylko nas, o ile wiążą nas tylko dlatego, że w ogóle wiążą bardzo wielu¹⁴.

⁵ Magdalena Środa, *Obcy...*, s.9.

⁶ Tamże, s. 10.

⁷ Zob. Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność Nowoczesna. Nowoczesność Wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Warszawa 1995, s. 45-60.

⁸ Magdalena Środa, *Obcy...*, s.12.

⁹ Zob. Georg Simmel, *Socjologia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 504-512.

¹⁰ Zob. Tamże, s.505.

¹¹ Tamże, s. 504.

¹² Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków 2009, s.88.

¹³ Zob. Georg Simmel, *Socjologia...*, s. 506 oraz 511.

¹⁴ Tamże, s.509.

Według filozofa istnieje też taki rodzaj Obcości, wykluczający jakąkolwiek bliskość. Dzieje się to wtedy, gdy Obcemu odmawia się cech, które „uważa się za specyficzne ludzkie”¹⁵. Tak negatywne ujęcie uznaje za nielokujące się w obszarze jego badań. Odnosząc teorie Simmla do rozważań Środy, można postawić tezę, że Obcości w rozumieniu niemieckiego teoretyka bliżej do tego, co autorka uznaje za Inność. Badaczka kładzie bowiem nacisk właśnie na dehumanizację figury Obcego¹⁶: „Obcości się boimy i dlatego staramy się ją zdehumanizować, odseparować się od niej, budując świat zamieszkały przez naszych. (...). Inny nie jest spoza, należy do społeczeństwa; zawiera się w bycie, choć wspiera się na różnicy”¹⁷. W dalszych rozważaniach rozróżnienie pomiędzy Obcością i Innością okaże się przydatne, choć niekiedy jego utrzymanie stanowi wyzwanie metodologiczne, ponieważ terminy te często stosowane są zamiennie, również w refleksji naukowej np. u Zygmunta Baumana, na co zwraca uwagę Honorata Gruchlik¹⁸.

Problematyka Obcości i Inności wielokrotnie pojawia się w różnych pracach Baumana. W *Obcym u naszych drzwi* – książce, która powstała jako reakcja na kryzys migracyjny, ujęcie Obcości koresponduje z definicjami Środy. Socjolog stwierdza, że Obcy „(...) budzą niepokój właśnie z powodu swojej »obcości«, która ma sprawiać, że są przerażająco nieprzewidywalni, w odróżnieniu od ludzi, z którymi zadajemy się na co dzień (...)”¹⁹, a także wskazuje na problem dehumanizacji²⁰. Podobne przemyślenia można znaleźć w książce *Wieloznaczność Nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, lecz tym razem odnoszą się one do Innego, który „(...) ściągął na siebie głęboko zakorzenione w psychice i podświadomości uprzedzenia, obawy, uczucia wstrętu i obrzydzenia. Nadto jeszcze, postawiony w jednym rzędzie z robactwem, Inny przestawał być podmiotem praw moralnych (...)”²¹. Zgodnie z koncepcją Środy taki opis odpowiadałby statusowi Obcego. Choć Bauman rzeczywiście nie wprowadza rozróżnienia między tymi kategoriami, jego publikacje pozostają istotne z punktu widzenia tej rozprawy, przede wszystkim ze względu na wkład myśli polskiego filozofa w refleksję na temat dyskryminacji Żydów i Zagłady²².

¹⁵ Zob. Tamże, s. 510-511.

¹⁶ Zob. Magdalena Środa, *Obcy...*, s.10.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. Honorata Gruchlik, *Inność a obcość w kontekście filozoficznym*, [w:] „Anthropos”, nr 8-9, 2007, <https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/gruchlik.htm>, [dostęp: 07.01.2023].

¹⁹ Zygmunt Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, tłum. Weronika Mincer, Warszawa 2016, s. 14.

²⁰ Tamże, s.96-98.

²¹ Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność...*, s. 72.

²² Szczególnie znacząca jest w tym kontekście książka *Nowoczesność i Zagłada*.

W swoich teoriach dotyczących pozycji Obcego/Innego w nowoczesnym świecie Bauman podąża za teorią Simmla i zwraca uwagę na nieokreśloność oraz wieloznaczność figury Żyda, który w przez lata pozostawał bezpaństwowcem²³:

Żydzi różnili się nie tylko od innych nacji, różnili się także od innych cudzoziemców. Mówiąc krótko, podważali samą różnicę między gospodarzami a gośćmi, autochtonami a cudzoziemcami. A kiedy główną podstawą identyfikacji grupowej stało się pojęcie narodu-państwa, zaczęli podważać najbardziej fundamentalną z różnic, różnicę między »nami« a »nimi«. Żydzi byli elastyczni i obdarzeni wyjątkową zdolnością adaptacji. Byli pustym pojazdem, który można było wypełnić najbardziej nikczemnym ładunkiem²⁴.

To właśnie nieokreśloność Żydów umożliwiła proces dehumanizacji i wyobcowania ich ze społeczeństwa, co stanowiło podstawę dla realizacji planu „rozwiązania kwestii żydowskiej”. Bauman podkreśla, że zdarzenia te miały wymiar biurokratyczny:

Odczłowieczenie zaczyna się wtedy, gdy – dzięki osiągniętemu dystansowi – obiekty biurokratycznych działań sprowadza się do rzędu wielkości ilościowych. (...) Istoty ludzkie, zredukowane, jak wszystkie obiekty biurokratycznych działań, do samych wielkości, pozbawionych cech swoistych, tracą swoją odrębność. Ulegają odczłowieczeniu, ponieważ język, jakim mówi się o tym, co ich spotyka (lub o tym, co im się wyrządza) wyklucza wszelką możliwość oceny moralnej(...) ²⁵.

Obojętność etyczna i moralna, która wiąże się z tym procesem, wymaga, aby Żydzi byli traktowani jako Obcy. Opisywany przez badacza proces odbierania jednostkom ludzkiej podmiotowości nie jest jednak zarezerwowany tylko dla Szoa:

Odczłowieczenie wiąże się nierozdzielnie z esencjonalną, racjonalizacyjną tendencją nowoczesnej biurokracji. Ponieważ wszystkie systemy biurokratyczne zajmują się w jakiejś mierze istotami ludzkimi, zatrważające konsekwencje procesu odczłowieczenia okazują się zjawiskiem znacznie powszechniejszym, niż sugerowałby to zwyczaj utożsamiania ich niemal wyłącznie z aktami ludobójstwa²⁶.

²³ Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada...*, s.81-183.

²⁴ Tamże, s.123.

²⁵ Tamże, s. 221-222.

²⁶ Tamże, s. 222.

Autor sprzeciwia się interpretacji Holokaustu jako sprawy „specyficznie żydowskiej”, podkreślając, że była ona nie porażką cywilizacji nowożytnej, lecz jednym z jej oblicz²⁷.

Nie da się zaprzeczyć, że wydarzenia II wojny światowej zmieniły sposób, w jaki patrzy się na Obcość i Inność Żydów²⁸. To, co wydaje się trwać, to wieloznaczność, która naznacza życie i tożsamość mniejszości żydowskiej. Zupełnie inny jest jednak kontekst, w którym ta wieloznaczność dziś funkcjonuje. W świecie zglobalizowanym niejednoznaczność i hybrydyzacja nie stanowią marginalnego zjawiska, mimo to budzą lęk. „Ten rodzaj niepewności jest ściśle związany z rzeczywistością, w której współczesne grupy etniczne liczą setki tysięcy, a ich ruchy, mieszanki, style kulturowe i reprezentacje medialne rodzą głębokie wątpliwości co do tego, kto naprawdę należy do »nas«, a kto do »nich«”²⁹ – zauważa Arjun Appadurai. Według badacza „lęk przed niezupełnością i nieakceptowanymi poziomami niepewności”³⁰ napędza strach przed mniejszościami, który można uznać za czynnik mobilizujący do etnობójstwa³¹. Appadurai odwołuje się do mechanizmu kozła ofiarnego³², wskazując po raz kolejny na to, jak lęk przed mniejszościami może łączyć się z gniewem i wyładowywaniem własnych frustracji, niepokoju³³. Te tendencje stają się szczególnie widoczne w momentach kryzysu, o czym w Niemczech i Austrii przypomniła epidemia koronawirusa, gdy kozłami ofiarnymi stawały się różne grupy mniejszościowe, najpierw Azjaci³⁴, a wraz z rozwojem rozmaitych teorii spiskowych również Żydzi³⁵.

Zarówno Obcy, jak i Inni istnieją w opozycji do tego, co możemy określić jako „nasze”, „swojskie”. Appadurai zaznacza, że większości nie mogłyby funkcjonować bez mniejszości³⁶. Dla zrozumienia własnej tożsamości, konieczna jest opozycja „my-oni” – „(...) tworzenie zbiorowych innych (czyli »ich«) za pośrednictwem dynamiki stereotypizowania i przeciwstawiania sobie tożsamości jest niezbędne dla nakreślenia granic i wyznaczania

²⁷ Zob. Tamże, s. 23-58.

²⁸ Od 1948 roku istnieje państwo Izrael, co wpływa na refleksję o Inności i Obcości, dla której ważnym czynnikiem była też „bezpaństwowość” diaspory.

²⁹ Arjun Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, tłum. Marta Bucholc, Warszawa 2009, s.15.

³⁰ Tamże, s.19.

³¹ Zob. Tamże, s.18-22.

³² Mechanizmem kozła ofiarnego zajmował się René Girard. Zob. René Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1999.

³³ Zob. Arjun Appadurai, *Strach przed mniejszościami...*, s. 48-57.

³⁴ Zob. Sebastian Bischoff, *Anti-Asiatischer Rassismus – Was ist das?*, [w:] „Amadeu Antonio Stiftung“, <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/rassismus/was-ist-anti-asiatischer-rassismus/>, [dostęp: 16.02.2023].

³⁵ Zob. Christiane Habermatz, *Warnung vor Judenhas bei den Corona-Protesten*, [w:] „Deutschlandfunk“, 24.11.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/antisemitismus-warnung-vor-judenhas-bei-den-corona-100.html>, [dostęp: 16.02.2023].

³⁶ Zob. Arjun Appadurai, *Strach przed mniejszościami...*, s.49-50, a także s.55-57.

dynamiki »my«³⁷. Inni i Obcy pozwalają nam się zdefiniować na różnych płaszczyznach. Przed Obcymi można odczuwać strach, gdyż reprezentują to, co nieznane, niebezpieczne, przed czym musimy chronić siebie i własną tożsamość. Natomiast Inni pomagają nam tę tożsamość pojąć³⁸. Umberto Eco zauważa, że „(...) nie potrafimy zrozumieć, kim jesteśmy, bez spojrzenia i odpowiedzi innego”³⁹. Magdalena Środa przywołuje w tym kontekście kilka przykładów: „I tak, kobieta jest innym wobec mężczyzny, Żyd – innym wobec chrześcijanina, gej – innym wobec seksualności uznanej za naturalną, ubogi zaś (»ludzki odpad« – jak pisze Bauman) – innym wobec społeczeństwa dobrobytu”⁴⁰. Judaizm nie wydaje się jednak decydujący w procesie przypisywania mniejszości żydowskiej Inności – przynajmniej nie współcześnie. Ze względu na świecką tożsamość wielu Żydów trzeba wziąć pod uwagę również inne aspekty. Żydowskość, którą trudno jest jednoznacznie zdefiniować, może mieć wiele wymiarów. Nie tylko religijny, ale też kulturowy, filozoficzny, etniczny, historyczny – o czym przypomina Darja Pisetzki⁴¹.

Antysemitcka propaganda III Rzeszy zakładała, że Żydów można poznać po wyglądzie – specyficzny nos, a także usta czy zgarbiona sylwetka. „Żydzi byli stygmatyzowani jako z natury inni pod względem cielesności, a także moralnie mało wartościowi”⁴² – podkreśla Isabel Enzenbach. Sama tradycja przedstawiania żydowskiego ciała jako innego ma bardzo długą historię i sięga około XIII wieku⁴³. Jednak jak zauważa Sander L. Gilman: „Podczas gdy Żydzi byli uznawani za innych, to jedyną formą inności była ich niesamowita umiejętność wyglądanania tak jak wszyscy inni”⁴⁴. Brak fizycznej różnicy sprawia, że wielu Żydów może wtopić się w tłum, pozostać nierozpoznawalnymi. W języku angielskim to zjawisko określa się jako *passing*. Bernice Schrank wyjaśnia, że jest to strategia, na którą Żydzi decydują się z wielu powodów, niekoniecznie ze względu na obawy przed antysemitką przemocą. Często za taką decyzją kryje się chęć uniknięcia różnych form dyskryminacji czy

³⁷ Tamże, s.56.

³⁸ Zob. Magdalena Środa, *Obcy...*, s. 10-11.

³⁹ Zob. Umberto Eco, *Gdy na scenę wkracza ten inny, rodzi się etyka*, [w:] *W co wierzy ten, kto nie wierzy?. Dialog epistolarny*, red. Umberto Eco, Carlo Maria Martini, tłum. Ireneusz Kania, Warszawa 2018, s. 87.

⁴⁰ Magdalena Środa, *Obcy...*, s. 11-12.

⁴¹ Zob. Naomi Lubrich, Darja Pisetzki, »Es gibt keine einheitliche Definition des Jüdischen«. Vier Fragen an Darja Pisetzki, [w:] »Jüdisches Museum Schweiz«, 16.09.2022, <https://www.juedisches-museum.ch/es-gibt-keine-einheitliche-definition-des-juedischen/>, [dostęp: 13.01.2023].

⁴² Zob. Isabel Enzenbach, *Antisemitismus in der zeitgenössischen Karikatur. Das Beispiel der Netanjahu/Netta-Zeichnung in der »Süddeutschen Zeitung«*, [w:] »Visual History«, 17.12.2018, <https://www.visual-history.de/2018/12/17/antisemitismus-in-der-zeitgenoessischen-karikatur/>, [dostęp: 13.01.2023].

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Sander L. Gilman, *The Jew's Body. Thoughts on Jewish Physical Difference*, [w:] *Too Jewish? Challenging Traditional Identities*, red. Norman L. Kleeblat, New York 1996, s. 70.

też potencjalnych trudności⁴⁵. W ten sposób postępuje główny bohater filmu *Mokry pies* (*Ein nasser Hund*, 2021, reż. Damir Lukacevic), który mieszkając w dzielnicy zdominowanej przez mniejszość arabską, postanawia zataić swoją żydowską tożsamość.

Należy się więc zastanowić, w opozycji do kogo definiowana jest żydowskość. Jak trafnie zauważa Lisa Silverman, zbyt często punktem odniesienia pozostaje relacja Żyd-antysemita⁴⁶. Autorka wiąże to z wpływem eseju Sartre'a *Rozważania o kwestii żydowskiej*, w którym filozof formułuje prowokującą hipotezę: „Gdyby Żydów nie było, wymyśliliby ich antysemita”⁴⁷. Stosunek antysemity do Żyda to tylko jedna z możliwych relacji, która może zaistnieć między Żydem a przedstawicielami społeczeństwem większościowego. Według Silverman dużo bardziej owocne w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania o żydowskość oraz żydowską tożsamość byłoby przyjęcie opozycji Żyd – nie-Żyd. Na tej podstawie autorka tworzy koncepcję żydowskiej różnicy (ang. *Jewish difference*), którą proponuje używać jako kategorię analityczną – podobną do płci w ramach *gender studies*⁴⁸. Dla rozwinięcia tematu pracy ważna wydaje się uwaga Silverman, że żydowskość powinna być analizowana nie tylko w odniesieniu do antysemitycznych uprzedzeń. Inność Żydów może być odbierana nie tylko w negatywny sposób, o czym przypomina zjawisko filosemityzmu obecne zarówno w Niemczech, jak i Austrii.

Dla przedstawicieli grup o poglądach antysemitycznych Żydzi zawsze pozostaną Obcymi, których trzeba się pozbyć lub przynajmniej zmienić ich na nasze podobieństwo. Natomiast w odmiennym kontekście będą oni funkcjonować jako Inni, z którymi – jak zauważa Honorata Gruchlik – można się porozumieć czy też stworzyć wspólnotę⁴⁹. W rozdziale o sytuacji społeczno-politycznej zostanie opisane, jak Żydzi w różnych okresach byli piętnowani jako Obcy np. podczas afery Waldheima w Austrii, aby później zmienić swój status i stać się Innymi współtworzącymi austriackie społeczeństwo wielokulturowe. Również we współczesnych Niemczech Żydzi w oficjalnym dyskursie traktowani są raczej jako „Inni”, aniżeli „Obcy”. Jak zauważa Y. Michal Bodemann, to właśnie oni coraz częściej utożsamiani są z tym, co „dobre” w niemieckim społeczeństwie (nawet jeśli na swój sposób inne). Obcymi

⁴⁵ Zob. Bernice Schrank, »Cutting Off Your Nose to Spite Your Race«: *Jewish Stereotypes, Media Images, Cultural Hybridity*, [w:] „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, Vol. 25, No. 4, 2007, s. 19-20.

⁴⁶ Zob. Lisa Silverman, *Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German Jewish Cultural History*, [w:] : *Nexus 1. Essays in German Jewish Studies*, red. William Collins Donahue, Martha B. Helfer, Rochester 2011, s.27-28.

⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, tłum. Jerzy Lisowski, Łódź 1992, s.15.

⁴⁸ Zob. Lisa Silverman, *Beyond Antisemitism...*, s. 28-30.

⁴⁹ Zob. Honorata Gruchlik, *Inność a obcość...*

stali się muzułmanie, którzy wzbudzają lęk⁵⁰. Proces ten zaczął się po 11 września 2001, a nasilił się po roku 2015⁵¹.

Analizując przypisywanie Żydów do kategorii Inny bądź Obcy, trzeba pamiętać, że współcześnie stanowią oni jedną z bardzo wielu mniejszości w niemieckim oraz austriackim⁵² społeczeństwie post-migracyjne⁵³. Obrazują to takie filmy jak: wspomniany już *Mokry pies*, ale też *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin) oraz *Homemad(e)* (2001, reż. Ruth Beckermann)⁵⁴. Termin „post-migracyjny” mimo prefiksu „post” nie wskazuje na zakończenie migracji, lecz na procesy, które zachodzą w społeczeństwie na jej skutek. Dotyczy to m.in. dopasowania struktur, instytucji i kultury politycznej do sytuacji, w której migracja i migranci odgrywają znaczącą rolę w życiu społecznym⁵⁵. Za wyraz tych zmian można uznać powołanie w 2005 roku w Niemczech urzędu pełnomocnika rządu do spraw migracji, uchodźców i integracji (*Die Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration*), a w kontekście austriackim ustanowienie w 2014 roku urzędu federalnego do spraw Obcych i azylu (*Bundesamt für Fremdenwesen und Asyl*).

Migracje przyczyniają się do tworzenia kulturowej różnorodności oraz powstawania społeczeństw transkulturowych. Termin „transkulturowość” do naukowego dyskursu wprowadził Wolfgang Welsch. Badacz wychodzi w swoich założeniach od krytyki koncepcji wielo- i interkulturowości oraz tradycyjnych definicji terminu „kultura”⁵⁶. Herderowską ideę, według której kultury są niczym „(...) kule lub autonomiczne wyspy, korespondujące z terytorium danego ludu i jego obszarem językowym”⁵⁷, uznaje nie tylko za nieprzydatną, ale

⁵⁰ Zob. Y. Michal Bodemann, *1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland? Von der falschen Konstruktion einer Kontinuitätsgeschichte*, [w:] „Blätter für deutsche und internationale Politik”, nr 4, 2021, s.112.

⁵¹ Strach ten był podsycany podczas kryzysu uchodźczego. Zob. Zygmunt Bauman, *Obcy...*

⁵² Niemcy często określa się mianem społeczeństwa post-migracyjnego i tzw. *Einwanderungsland* (pol. kraj, do którego się migruje). Natomiast w Austrii takie sformułowania pojawiają się rzadziej, chociaż austriackie społeczeństwo również wykazuje cechy post-migracyjne – przynajmniej od lat 90. oraz napływu uchodźców z byłej Jugosławii. Zob. Dirk Rupnow, *Wann war »die Post-Migration«? Denken über Zeiten und Grenzen*, [w:] *Postmigrantische Visionen Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, red. Marc Hill, Erol Yıldız, Bielefeld 2018, s. 29-43.

⁵³ Zob. Daniel Männlein, *Auf dem Weg zum postmigrantischen Paradigmenwechsel? Eine Analyse von Repräsentationsbeziehungen religiöser Minderheiten*, [w:] „Soziologiemagazin”, nr 1 (21), 2020, s.20-25.

⁵⁴ Wymienione filmy odwołują się do mieszkania po sąsiedztwie Żydów i Arabów.

⁵⁵ Zob. Naika Foroutan, *Die postmigrantische Gesellschaft*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung”, 20.04.2015, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/205190/die-postmigrantische-gesellschaft/#node-content-title-0>, [dostęp: 16.02.2023].

⁵⁶ Zob. Wolfgang Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, tłum. Berenika Susła, Jacek Wieteci [w:] *Filozoficzne konteksty. Koncepcje rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. Roman Kubicki, Poznań 1998, s.195-222.

⁵⁷ Tamże, s. 199.

też niebezpieczną i wspierającą ideologie nacjonalistyczne. Ten zamknięty system nie sprawdza się w przypadku nowoczesnych społeczeństw wielokulturowych. Według Welscha pojęcie „wielokulturowości” bazuje na Herderowskich założeniach, dodając jedynie, że kultury funkcjonują koło siebie w obrębie jednego społeczeństwa. Koncepcja ta nie pozwala uchwycić fenomenu wymiany i kontaktów kulturowych, ponieważ na jej bazie „(...) osiągnąć można jedynie czasowe odroczenie w kwestiach spornych dotyczących tolerancji, akceptacji czy uniknięcia konfliktu pomiędzy różnymi grupami. Niemożliwe jest już jednak prawdziwe zrozumienie czy nawet transgresja dzielących nas barier”⁵⁸. Podobne zarzuty Welsch stawia idei interkulturowości, która kontynuuje „teoretyczne założenia tradycyjnej koncepcji kultury, odwołując się do idei wysp i kul”⁵⁹. W przeciwieństwie do wielokulturowości podejście interkulturowe przykładą wagę do dialogu, który miałby zapobiegać konfliktom. Nie pojawia się jednak miejsce na refleksję dotyczącą wymiany kulturowej.

Transkulturowość zwraca uwagę na wzajemne przenikanie się kultur, hybrydowość. Welsch opisuje to zjawisko następująco:

Dzisiejsze kultury są w najwyższym stopniu splecione i powiązane ze sobą. (...) Nowe formy przemieszania kulturowego są konsekwencją procesów migracyjnych, jak również światowych, materialnych i niematerialnych systemów komunikacyjnych oraz zależności i podległości ekonomicznych⁶⁰.

Przypomina, że „wielorakie powiązania kulturowe są decydujące dla naszego kulturowego formowania”⁶¹. W przypadku Żydów w Niemczech i Austrii oznacza to, że mogą kształtować ich różne kultury. Ważne wydaje się też rozróżnienie pomiędzy tożsamością kulturową a narodową: „Przypuszczenie, że kulturowe formowanie jednostki musi być determinowane przez jej narodowość i status narodowy, jest przestarzałe i niepoprawne”⁶². Zwraca na to uwagę Sharon Ryba-Kahn w filmie *Nietutejsi (Displaced, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn)*. Reżyserka podkreśla również w wywiadach, że nie czuje się Niemką. Choć urodziła się w Monachium, a obecnie mieszka w Berlinie, na pytanie o swoją tożsamość odpowiada: „Jestem Francuzką, w połowie Żydówką, a głównie obywatelką świata”⁶³.

⁵⁸ Tamże, s. 201.

⁵⁹ Tamże, s. 202-203.

⁶⁰ Tamże, s.204.

⁶¹ Tamże, s.207.

⁶² Tamże, s.209.

⁶³ Cyt. za: Tagesschau, *Identität verstehen, ohne sie zu empfinden*, <https://www.facebook.com/watch/?v=10153773569189407>, [dostęp: 18.01.2023].

Wprowadzając pojęcie „transkulturowości”, Welsch zaznacza, że w pewnych aspektach świadomie wyolbrzymia problem⁶⁴. Przesadzona wydaje się teza o całkowitym zanikaniu rozróżnienia na Obce i Nasze. Autor zakłada, że „absolutna obcość już nie istnieje (...), a »naszość« jest symulowana dla innych, do których należą sami tubylcy”⁶⁵. Jakkolwiek słuszna wydaje się diagnoza dotycząca sztucznego kreowania „naszości” w pewnych sytuacjach, to tezę o zniknięciu Obcości można uznać za przesadzoną, zwłaszcza w obliczu wciąż silnych nastrojów ksenofobicznych. W Austrii i Niemczech przypominają o tym współcześnie sukcesy takich partii jak Alternatywa dla Niemiec (*Alternative für Deutschland*, AfD) czy Wolnościowa Partia Austrii (*Freiheitliche Partei Österreichs*, FPÖ).

Filmy, które ukazują życie mniejszości żydowskiej w Niemczech i Austrii, często wskazują na problem przynależności i określania własnej tożsamości. Ewelina Konieczna, zajmując się transkulturowym potencjałem współczesnego kina europejskiego, dochodzi do wniosku, że „(...) filmy o wielokulturowej tematyce, zwłaszcza te tworzone przez filmowców o transkulturowym doświadczeniu, służą promowaniu tolerancji, otwartości na Inność, a także podtrzymywaniu tożsamości poszczególnych społeczności i osób”⁶⁶. Jej tezę można odnieść również do wielu austriackich i niemieckich dzieł o mniejszości żydowskiej. Warto zastanowić się, w jaki sposób twórcy włączają się w transkulturowy dyskurs. Trzeba przy tym pamiętać o wyjątkowym statusie diaspory żydowskiej, co doskonale obrazuje wypowiedź niemieckiego dziennikarza Dmitrija Kapitelmana: „Sądzę, że dla Niemców jest to kłopotliwe, powiedzieć do Żyda/Żydówki, że jest on/ona cudzoziemcem/cudzoziemką”⁶⁷. Pokazuje to, jak ważne jest połączenie refleksji o Inności oraz Obcości z przywołaniem kontekstu społeczno-politycznego, w szczególności debat dotyczących Szoa i rozliczeń z przeszłością, które wpłynęły na relacje społeczeństwa większościowego w Austrii i Niemczech z diasporą, co stanie się przedmiotem rozważań w rozdziale drugim.

⁶⁴ Zob. Wolfgang Welsch, *Transkulturowość...*, s.196.

⁶⁵ Tamże, s.205.

⁶⁶ Ewelina Konieczna, *Transkulturowy potencjał współczesnego kina europejskiego. O roli filmu w edukacji międzykulturowej dorosłych*, [w:] „Dyskursy Młodych Andragogów”, nr 21, 2020, s. 87.

⁶⁷ Cyt. za: Felix Axster, Mathias Berek, *Zwischen Postnazismus und Post-Migration: jüdische Perspektiven auf die Wende- und Nachwendezeit. Gespräche mit Max Czollek, Dmitrij Kapitelman, David Kowalski und Hannah Peaceman*, [w:] *Erinnern stören: Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, red. Lydia Lierke, Massimo Perinelli, Berlin 2020, wersją online: https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/sonst_publicationen/Erinnern_stoeren/01_Zwischen_Postnazismus_und_Post-Migration.pdf, [dostęp: 16.02.2023].

1.3. Kodowanie żydowskości¹

Jak zatem niemiecki bądź austriacki widz ma rozpoznać w filmowym bohaterze Żyda, który w realnym życiu pozostaje dla niego Obcym lub Innym? Rzadko zwracają się oni do kamery, aby zawadiacko oznajmić odbiorcom: „Dobrze słyszeliście, jestem Żydem z krwi i kości”², jak robi to Dima w *Koktajlu mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch). Dla społeczeństwa większościowego Żydzi pozostają mniejszością, którą nie są w stanie rozpoznać, bowiem nie wyróżniają ich żadne charakterystyczne cechy wyglądu – poza ubiorem w przypadku ortodoksyjnych wyznawców judaizmu. Natomiast filmowi bohaterowie powinni być jednoznacznie rozpoznawalni dla publiczności jako Żydzi – na ten paradoks zwracają uwagę Ingo Loose³ oraz Lea Wohl von Haselberg⁴. Zanim rozwinięty zostanie wątek charakteryzowania bohaterów jako Żydów, warto jeszcze zadać pytanie, co znaczy, że ktoś jest Żydem? Choć zasady halachy wydają się jasne (za Żyda uznaje się dziecko żydowskiej matki albo osobę po konwersji), to rzeczywistość (zwłaszcza kulturowa) jest bardziej złożona. Przede wszystkim nie wszyscy Żydzi stosują się ściśle do zasady halachy. Współcześnie coraz większą rolę odgrywa autodefinicja oraz poczucie przynależności⁵. Jak zauważa rabin Tyson Hersberger, to one sprawiają, że nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, kto jest Żydem⁶.

Stuart Hall wymienia dwa sposoby rozumienia terminu „tożsamość kulturowa”⁷. Pierwszy z nich, klasyczny, definiuje tożsamość jako stabilny, kolektywny punkt odniesienia, który tworzą wspólna kultura, pochodzenie, historia. Drugi traktuje tożsamość kulturową jako rodzaj reprezentacji znajdujący się w ciągłym procesie (re)negocjacji. Można to uznać za

¹ Fragmenty dotyczące kodowania żydowskości w filmie zostały opublikowane w artykułach dla „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” oraz „Studiów Filmoznawczych”. Zob. Olga Wesołowska, *Świadkowie, ofiary, mściciele... Żydowskie bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie »Murer: Anatomia procesu« i »Labiryntu kłamstw«*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”, nr 16, 2021, s.76-81, a także zob. Olga Wesołowska, *»Dobrze słyszeliście, jestem Żydem z krwi i kości« — tożsamość Żydów z byłego ZSRR i ich filmowe wizerunki na przykładzie »Koktajlu mazel tow«*, [w:] „Studia Filmoznawcze”, tom 48, 2025, s.21-22.

² *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch).

³ Zob. Ingo Loose, *Attribute des Jüdischen im deutschen Nachkriegsfilm: Zur Etikettierung des Anderen nach dem Holocaust*, [w:] *Krisenkin. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, red. Waltraud »Wara« Wende, Lars Koch, Bielefeld 2010, s.93.

⁴ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s.13, a także s.353-354.

⁵ Zob. Ruth Zeifert, *Nicht ganz kosher: Vaterjuden in Deutschland*, Berlin 2017, s.63.

⁶ Zob. Tyson Herberger, *Kto jest Żydem*, [w:] „Chidusz” <https://chidusz.com/kto-jest-zydem/>, [dostęp: 06.08.2022].

⁷ Zob. Stuart Hall, *Cultural Identity und Diaspora*, [w:] *Identity: Community, Culture, Difference*, red. Jonathan Rutherford, London 1990, s.223-226.

sposób pozycjonowania się w przestrzeni społecznej, kształtowanej przez historię, ale też kulturowe oraz polityczne implikacje: „Tożsamości kulturowe są punktami identyfikacji, (...) które tworzą się w ramach dyskursu o historii i kulturze. Nie jako esencja, lecz pewna pozycja, dlatego tożsamość jest zawsze czymś politycznym”⁸. Kulturowa tożsamość Żydów w Niemczech i Austrii konstruowana jest w dużym stopniu w odniesieniu do debat o przeszłości i potrzeby upamiętniania Holokaustu oraz dyskusji o współczesnym antysemityzmie⁹.

Pisząc o tożsamości kulturowej, Hall odwołuje się do koncepcji hybrydy, używając terminu kultura hybrydowości¹⁰. Wiąże się to ściśle z rozważaniami Homiego Bhabha¹¹, który odrzuca model czystych, zamkniętych kultur. Hybrydowość zakłada mieszanie się kultur i powstawanie nowych form, które łączą różne elementy. Bhabha nie uznaje konceptu kulturowej różnorodności, implikującej istnienie wielu, ale jednak osobno funkcjonujących, kultur. W zamian postuluje mówienie o różnicy kulturowej, pojawiającej się w momencie interakcji między kulturami. Rozważania te można odnieść do sytuacji diaspory żydowskiej w Austrii i Niemczech, a terminem „hybrydowości” można posługiwać się dla określania mieszanych małżeństw i ich dzieci, a także w stosunku do Żydów, łączących elementy swojej kultury z kulturą społeczeństwa większościowego. Gdy są uchodźcami z byłego ZSRR bądź emigrantami z Izraela w grę wchodzi dodatkowe doświadczenia kulturowe z krajów urodzenia, które również dopełniają ich złożoną tożsamość.

Aby zająć się problemem filmowych wizerunków Żydów w kinie, należy zdefiniować samo pojęcie „wizerunku”. Tomasz Szarota proponuje następującą definicję: „(...) to [wizerunek – przyp. O.W.] moim zdaniem, uogólniająca ocena (sąd, opinia) na temat określonej grupy narodowej lub etnicznej zawierająca w sobie obok elementów tradycyjnego stereotypu także konstatacje wynikłe z własnych obserwacji¹² i doświadczeń”¹³. Próbę definicji warto uzupełnić o spostrzeżenia Kamili Żyto dotyczące już stricte wizerunków Żydów w kinie: „W filmie mamy jednak do czynienia z procesem dużo bardziej

⁸ Tamże, s.226.

⁹ W rozdziale dotyczącym społeczno-kulturowego kontekstu zostaną dokładniej opisane wydarzenia, które jednocześnie mogą kształtować żydowską tożsamość, ale też wpływają na postrzeganie Żydów przez społeczeństwo większościowe.

¹⁰ Zob. Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, tłum. i red. Ulrich Mehlum [i in.], Hamburg 1994, s.218.

¹¹ Zob. Homi Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010.

¹² W tym miejscu warto zaznaczyć, że korpusu filmowy tworzą zarówno filmy żydowskich, jak i nie-żydowskich reżyserów.

¹³ Tomasz Szarota, *Polak w karykaturze niemieckiej (1914-1944). Przyczynek do badania stereotypów narodowych*, [w:] *Wokół stereotypów Niemców i Polaków*, red. Wojciech Wrzesiński, Wrocław 1991, s.91.

skomplikowanym niż prosta wizualizacja stereotypu, na ekranie nie pojawia się on w czystej formie. Filmowi twórcy tworzą wizerunki starszych braci w wierze, korzystając jednak z potencjału zawartego w stereotypach wyobrażeniowych¹⁴. Ten potencjał odgrywa znaczącą rolę w odbieraniu bohaterów filmowych, o czym przypomina Jens Eder:

Przypuszczalnie na społeczne postrzeganie, kategoryzowanie i ocenianie postaci mają wpływ właściwe auto- oraz heterostereotypy, a także tendencje do etnocentryzmu, konformizmu normatywnego, preferowania własnej grupy i wykluczania innych. Widzowie mogą więc odbierać jakiegoś bohatera jako członka swojej grupy, łączyć go z kolektywnymi wartościami oraz zainteresowaniami, a także obdarzać sympatią. Jeśli postać będzie postrzegana jako przedstawiciel innej grupy albo nie da się jej przyporządkować, to widzowie mogą reagować wzmożoną stereotypizacją bądź antypatią lub odbierać takiego bohatera jako »egzotycznego i fascynującego«¹⁵.

Należy też podkreślić, że filmowe wizerunki czerpiąc ze stereotypów i wyobrażeń powstają zawsze w określonym kontekście, który może kształtować postawy samych twórców, a także oddziaływać na interpretacje widzów. Zwraca na to uwagę Haselberg:

(...) istotne są łańcuchy odniesień, w których można odnaleźć stereotypy żydowskości: inne filmy fabularne, powieści, niefikcyjne reprezentacje medialne Żydów i Żydówek, a także takie tematy jak: Izrael, Shoah, neonazizm i wiele innych. To wiedza o tym, co oznacza bycie Żydem, a także, co z tym jest kojarzone, odgrywa kluczową rolę w kreowaniu i rozumieniu żydowskich postaci (...)¹⁶.

Filmowe wizerunki powinny być więc interpretowane z uwzględnieniem danego kontekstu kulturowego. „Często może się zdarzyć, że wizerunek (obraz) obcego przekazywany w wypowiedzi publicystycznej, a nawet dziele literackim jest po prostu przystosowaniem stereotypu do okoliczności i potrzeb chwili”¹⁷ – zauważa Szarota, a jego uwagę można to odnieść również do filmów. Na wizerunki Żydów w kinematografii niemieckiej i austriackiej mogą mieć bowiem wpływ różne okoliczności, w tym przemiany w polityce pamięci.

¹⁴ Zob. Kamila Żyto, *Obcość zwielokrotniona. Rola płciowych stereotypów w kreowaniu wizerunków Żydów na wybranych przykładach powojennych filmów polskich* [w:] *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. Mieczysław Dąbrowski, Warszawa 2008, s.399.

¹⁵ Jens Eder, *Imaginative Nähe zu Figuren*, [w:] „montage av“, nr 2 (15), 2006 s.149.

¹⁶ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.66.

¹⁷ Tomasz Szarota, *Polak w karykaturze...*, s. 91.

Kreowanie wizerunków diaspory nierozłącznie wiąże się z charakteryzowaniem bohaterów jako Żydów. Według Lei Wohl von Haselberg powinno odbywać się ono zarówno na poziomie wizualnym, jak i audytywnym¹⁸. Proces ten badaczka opisuje jako *Kodierung von Jewishness*, co na polski można przełożyć jako kodowanie żydowskości. Autorka odwołuje się bowiem do modelu kodowania i dekodowania Stuarta Halla¹⁹.

Te kodowania są wyuczone, są częścią kultury i społeczeństwa, a także częścią walki o opinię i władzę w nadawaniu znaczeń, której Hall upatruje się w obszarze kultury i mediów. Zarówno kodowanie, które następuje ze strony produkcji, jak i dekodowanie w trakcie recepcji odbywają się zgodnie z układami władzy i są ukształtowane przez wiedzę społeczną²⁰.

Kodowanie żydowskości jest więc odzwierciedleniem tego, co uznawane jest za żydowskie w danym społeczeństwie. Trzeba przy tym podkreślić, że szczególnie w Niemczech obraz tej mniejszości jest ważnym elementem zbiorowej tożsamości, o czym pisał Y. Michal Bodemann, nazywając go „fantomowym obrazem wyimaginowanego żydostwa”²¹. Pokazuje to, że rzeczywisty obraz społeczności, w tym przypadku żydowskiej, może w znaczny sposób odbiegać od filmowych wizerunków.

Kodowanie żydowskości może udać się tylko wtedy, gdy będzie korespondować z oczekiwaniami widowni. „Oznacza to, że żydowskie figury wydają się wtedy realistyczne, gdy ich przedstawienie odpowiada temu, co widzowie wiedzą o Żydach, a także czego w tym kontekście doświadczyli, co widzieli i czego się nauczyli”²² – twierdzi Haselberg i dodaje, że punktem odniesienia często są też inne medialne obrazy Żydów²³. Trzeba również wziąć pod uwagę dowolność interpretacji i to, że poziom wiedzy na temat judaizmu i kultury żydowskiej może być wśród widzów bardzo różny. Przypomina o tym Rosalin Krieger:

Żydowsko-jidyszowe symbole przyjmują formę odniesień historycznych i kulturowych, imion, potraw, języka werbalnego i mowy ciała, cech fenotypowych oraz rytuałów religijnych – wszystkie te elementy wymagają od poszczególnych odbiorców rozpoznania wskazówek, które

¹⁸Zob. Lea Wohl von Haselberg *Und nach dem Holocaust...*, s.119.

¹⁹ Zob. Tamże, s.119-122.

²⁰ Tamże, s.119.

²¹ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002, s.185-186.

²² Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.44.

²³ Zob. Tamże.

reprezentują rzeczy żydowskie i elementy mogące być odczytane jako potencjalnie żydowskie²⁴.

Haselberg zwraca również uwagę, że kodowanie żydowskości często uzupełniane jest jednoznacznym, werbalnym komunikatem, że bohater jest Żydem²⁵. W kinie niemieckim ta forma określania tożsamości protagonisty dominowała aż do lat 80. XX wieku. Pojawia się ona również w nowszych filmach, ale towarzyszy jej kodowanie żydowskości także na innych płaszczyznach²⁶. Należy przeanalizować, do jakich elementów rzeczywistości odnoszą się twórcy oraz jakie motywy wykorzystują, aby zbudować postaci, które będą przez widzów odbierane jako Żydzi²⁷.

Kodowanie żydowskości opiera się w dużej mierze na odwoływaniu się do wyobrażeń nie-żydowskiej widowni o żydowskim życiu, czyli także do stereotypów, które – jak zostało już zaznaczone – odgrywają ważną rolę w refleksji nad filmowymi wizerunkami. Stereotypy, zwyczajowo utożsamiane z tym, co wtórne, mogą jednak dla twórców mieć potencjał kreacyjny²⁸. O kreatywnym podejściu do stereotypów pisze John G. Cawelti:

Wszystkie wytwory kultury składają się z dwóch rodzajów elementów: konwencji i inwencji. Konwencje są elementami znanymi uprzednio zarówno twórcy, jak i jego publiczności – należą do nich ulubione wątki, stereotypowi bohaterowie, akceptowane idee, wspólna metaforyka i inne środki językowe itd. Z kolei inwencje to elementy unikalne, takie jak nowego typu bohaterowie, idee czy formy językowe. Oczywiście często trudno w każdym przypadku rozróżnić konwencje od inwencji, ponieważ wiele elementów stanowi swego rodzaju kontinuum między obydwoma biegunami²⁹.

Trzeba zaznaczyć, że stereotyp nie posiada *a priori* negatywnego nacechowania, a po 1945 roku pozytywne stereotypy dotyczące Żydów są coraz częściej wykorzystywane w kinie³⁰.

²⁴ Zob. Rosalia Krieger, »Does He Actually Say the Word Jewish?«– *Jewish Representations in Seinfeld*, [w:] „Journal for Cultural Research”, Vol. 7, No. 4, 2003, s. 388.

²⁵ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 121.

²⁶ Zob. Tamże, s. 123-124.

²⁷ Inspirację dla tej części pracy stanowiła typologia postaci i kodowania żydowskości zaproponowana przez Haselberg. Zob. Tamże, s. 119-352.

²⁸ Zob. Jarosław Pluciennik, *Stereotyp i kreacyjność a literatura*, [w:] *Stereotyp w literaturze (i tuż obok)*, red. Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Gazda, Warszawa 2003, s. 99-111.

²⁹ John G. Cawelti, *The Concept of Formula in the Study of Popular Literature*, [w:] *Popular Culture. Production and Consumption*, red. Lee Harrington, Denise Bielby, Oxford 2001, s. 207. Cyt. za: Marcin Telicki, »Konwencje« i »inwencje« – kultura popularna i media jako przestrzeń badań porównawczych, [w:] „Rocznik komparatystyczny”, nr 7, 2016, s.26.

³⁰ W kontekście niemieckim pisze o tym Haselberg. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 56.

Termin „stereotyp”, choć trafił do języka potocznego, często używany jest błędnie i mylony z uprzedzeniami. To, co łączy oba zjawiska, to tworzenie błędnego bądź też zafałszowanego obrazu Innego. Przy czym uprzedzenie – w przeciwieństwie do stereotypu – jest zawsze negatywne. Pojęcie „stereotypu” zostało spopularyzowane przez Waltera Lippmanna i zdefiniowane jako „obraz w naszych głowach”, obraz Innych³¹. Stereotypy to rozpowszechnione w danym społeczeństwie wyobrażenia najczęściej o grupach etnicznych czy narodowościowych. To obrazy uproszczone, sprowadzające postrzeganie wszystkich członków danej grupy do jednego schematu.

Monika Schwarz-Fiesel i Jehuda Reinharz zwracają uwagę, że stereotypy są z jednej strony czymś, co od dawna tkwi w społeczeństwie, ale z drugiej strony są one też bardzo elastyczne i dopasowują się do sytuacji³². Ten sam stereotyp może służyć zarówno do projekcji wyobrażeń filo- i antysemitycznych. Żydowska inteligencja może być uznawana za element pozytywnego stereotypu, ale w antysemitycznym kontekście stanowić będzie argument wykorzystywany w teoriach spiskowych³³. Badanie stereotypów o Żydach jest więc wyzwaniem³⁴, o czym przypomina Paula Wojcik:

Szczególnie problematyczne wydaje się, że ta mieszanka obrazów jest nie tylko bardzo różnorodna, ale także ambiwalentna, tym samym Żyd może być przedstawiany jako kapitalista i komunista, jako kobiecy i nad wyraz męski, jako tradycjonalistyczny i zacofany Żyd z Europy Środkowowschodniej, a także jako nowoczesny i zdegenerowany mieszczuch³⁵.

Warto zwrócić uwagę na to, że badaczka zajmuje się jedynie negatywnymi, tj. antysemitycznymi obrazami Żydów. Natomiast wśród analizowanych w tej rozprawie filmów odnajdziemy także takie, które wykorzystują pozytywne stereotypy, co dodatkowo komplikuje klasyfikację. Schwarz-Fiesel i Reinharz w monografii dotyczącej nienawiści wobec Żydów w XXI wieku zauważają:

Stereotyp Żyda jako Obcego, Innego jest konceptem kategoryzującym i umniejszającym, który pod różnymi formami przetrwał ponad dwa tysiące lat. W zależności od religijnej, ideologicznej bądź politycznej perspektywy Żydzi są Obcy i Inni, bo nie spełniają kryteriów

³¹ Zob. Walter Lippmann, *Opinia publiczna*, tłum. Joanna Tengerowicz, Kraków 2020.

³² Zob. Monika Schwarz-Fiesel, Jehuda Reinharz, *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*, Berlin, Boston 2013, s.107-108.

³³ Zob. Tamże, s.111-112.

³⁴ Zob. Paula Wojcik, *Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2013, s. 66-73.

³⁵ Tamże, s. 66.

prawdziwej wiary albo należą do innej rasy czy też ich nastawienie jest wrogie, a zachowanie nieodpowiednie i destruktywne³⁶.

Jednocześnie trzeba zauważyć, że figura Żyda jako Innego może być też fetyszyzowana, odbierana jako pociągająca, interesująca z racji swojej Inności. Ta fascynacja ma w sobie znamiona orientalizmu opisywanego przez Edwarda Saïda³⁷, ale też filosemityzmu. Nie bez znaczenia jest też element nostalgii za unicestwioną w Holokauście kulturą środkowoeuropejskich Żydów.

Warto zaznaczyć, że stereotypy spełniają funkcję nie tylko kategoryzującą, lecz służą też za punkty orientacyjne. Beata Śniecikowska wskazuje na rolę, jaką mogą one pełnić w procesie poznawczym:

»Stereotyp« to ukuty na gruncie nauk społecznych termin nieostry i polisemiczny(...). Jednym z podstawowych problemów jest aksjologiczna ambiwalencja tego terminu – stereotypy, traktowane jako rezultat uproszczeń postrzegania, przeciwstawiane lepszym, nieskażonym schematycznością sposobom widzenia świata, podlegają zwykle waloryzacji negatywnej. Możliwe jest jednak traktowanie ich jako konieczności naturalnej aksjologicznie, uwarunkowanej historycznie i kulturowo, *conditio sine qua non* procesów przekazywania i przyswajania informacji³⁸.

Dla widzów mogą być one pomocne przy rozpoznawaniu bohaterów i dekodowaniu ich jako żydowskich postaci. Potencjał wyobrazeniowy stereotypu, z którego korzystają twórcy filmowi przy kreowaniu wizerunków Żydów, pozwala stworzyć pomost pomiędzy fikcyjnymi postaciami a codziennym życiem i ogólną wiedzą publiczności³⁹. Słuszne jest więc spojrzenie na stereotyp jako element komunikacji, co proponuje Śniecikowska⁴⁰. Ich charakter pozostaje przy tym ambiwalentny. Choć wykorzystanie stereotypów może służyć porozumieniu, to jednocześnie mogą być one dyskryminujące, przyczyniając się tym samym do wykluczania i stygmatyzowania⁴¹.

Kodowanie żydowskości nie odbywa się jedynie poprzez odwołanie do stereotypów. Znaczącą rolę mogą odgrywać również parateksty. W przypadku postaci historycznych, takich jak: Fritz Bauer, Szymon Wiesenthal, Eric Kandel, Ruth Klüger czy Thomas Brasch,

³⁶ Monika Schwarz-Friesel, Jehuda Reinharz, *Die Sprache...*, s.105.

³⁷ Zob. Edward W. Saïd, *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

³⁸ Beata Śniecikowska, *(Prawie) wszystko o stereotypach*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 6, 2002, s.208.

³⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 51.

⁴⁰ Zob. Beata Śniecikowska, *(Prawie) wszystko...*, s.209.

⁴¹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.51.

można założyć, że to właśnie parateksty są głównym źródłem informacji o ich żydowskich korzeniach. Nie wszystkie filmy opowiadają jednak o historiach prawdziwych osób, do których biografii widz może się odnieść. W przypadku fikcyjnych postaci twórcy muszą sami scharakteryzować ich jako Żydów, bez odwoływania się do pozafilmowej rzeczywistości. Innym rodzajem paratekstów, odgrywających rolę w odczytywaniu bohaterów jako Żydów, są informacje o twórcach, zarówno reżyserach, jak i aktorach. Tak dzieje się w przypadku filmów Daniego Levy'ego, nazywanego niemieckim Woodym Allenem. Z żydowską tematyką automatycznie mogą kojarzyć się też dokumenty Ruth Beckermann, Yael Reuveny, Alexy Karolinski czy Jeanine Meerapfel. Powiązanie twórców z żydowską tematyką może następować w związku z ich publicznym wypowiedziami o żydowskich korzeniach lub ze względu na to, że w swojej twórczości często powracają do tematów związanych z życiem diaspory⁴². Odczytanie tych sygnałów jest oczywiście zależne od stanu wiedzy widza. Dlatego same parateksty mogą nie wystarczyć do uświadomienia publiczności, że ma do czynienia z żydowskimi bohaterami.

Innym zabiegiem sugerującym żydowską tematykę filmu jest użycie w tytule słów, które będą jednoznacznie kojarzyć się z kulturą żydowską. Mogą być to nazwy judaistycznych tradycji, jak w *Bar micwie Zorro* (*Zorros Bar Mizwa*, 2006, reż. Ruth Beckermann) oraz *Kadisu za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin) albo pojedyncze słowa czy zwroty zaczerpnięte z hebrajskiego bądź jidysz: *Tacheles – W końcu do rzeczy* (*Endlich Tacheles*, 2020, reż. Jana Matthes, Andrea Schramm), *Mazel Tov* (2009, reż. Mischka Popp, Thomas Bergmann), czy też tytuł filmu Levy'ego *Meschugge* (1998, reż. Dani Levy), znanego w Polsce jako *Żyrafa*⁴³. Również odwołanie się w tytule do tragedii Holokaustu może zapowiadać tematykę żydowską – *Dialogi z Dachau* (*Dachauer Dialoge*, 2017 reż. Michael Bernstein, Marina Maisel), *Muzyka Terezinu — historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky* (*Theresienklang*, 2021, reż. Michael Pfeifenberger). Jeszcze bardziej bezpośrednim wskazaniem jest użycie słowa „Żyd” – *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Olivier Hirschbiegel) albo *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin* 2018 reż. Alexa Karolinski). Poza tytułem znaczące mogą okazać się również napisy początkowe, którym towarzyszy żydowsko brzmiąca

⁴² Zob. Tamże, s. 127-129.

⁴³ *Meschugge* oznacza po hebrajsku wariata, samo słowo pochodzi z języka jidysz. Również w niemieckim często używa się go w tym znaczeniu.

muzyka, czego przykładem jest *Ostatni człowiek* (*Der letzte Mensch*⁴⁴, 2013, reż. Pierre-Henry Salfati).

Choć bohaterowie filmowi nie są prawdziwym osobami, a ich żydowskość to jedynie efekt dekodowania sygnałów, to warto analizę żydowskich postaci zacząć od elementów, na które zwraca się uwagę przy rzeczywistym poznaniu drugiego człowieka. Już samo imię i nazwisko bohatera może służyć do scharakteryzowania go jako Żyda. Przypomina o tym otwierająca sekwencja z *Basenu przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering), w której reżyserka wspomina swoje dzieciństwo w NRD: „Rodzice nadali nam żydowskie imiona. David i Esther. W naszej szkole byliśmy jedynymi, którzy tak się nazywali”⁴⁵. Przy czym warto pamiętać, że niektóre imiona stały się w ostatnich latach na tyle popularne, że trudno uznać je za jednoznaczne sugestie dotyczące żydowskich korzeni danej postaci. Bardziej znaczące mogą okazać się nazwiska. Trzecioplanowi bohaterowie często są charakteryzowani jako Żydzi niemal tylko za sprawą nazwisk, jak pani Mandelbaum w *Labiryncie kłamstw*⁴⁶ (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli). Haselberg wskazuje, że taki sposób kodowania bohaterów jako Żydów stał się popularny w kinie niemieckim dopiero od lat 90. XX wieku, ponieważ wcześniej tego typu rozwiązania zbyt mocno przypominały o antysemitycznych praktykach nazistów. Dzisiaj jednak to skojarzenie wydaje się zanikać i nazwisko pozostaje często jedynym sygnałem żydowskiego pochodzenia bohatera. Jednocześnie warto podkreślić, że stygmatyzowanie ze względu na żydowskie imię bądź nazwisko pozostaje wciąż problematyczne⁴⁷.

Również wygląd bohaterów jest wykorzystywany do kodowania ich żydowskości – wskazówką jest często tradycyjny ubiór. Najczęściej pojawiającym się elementem garderoby jest kipa, rzadziej taśes, niewielu bohaterów nosi pejsy, co można wiązać z faktem, że kino niemieckie i austriackie częściej ukazuje zasymilowanych, liberalnych Żydów niż reprezentantów ortodoksyjnych grup. Kodowanie żydowskości może dotyczyć nie tylko ubioru, lecz także wyglądu, typu urody. Żydowscy bohaterowie zazwyczaj grani są przez aktorów o ciemnych, często kręconych włosach oraz o ciemnych oczach. Przy czym zdarzają się wyjątki od tej reguły, o czym świadczy obsadzenie Bena Beckera (aktora o blond włosach i niebieskich oczach) w głównej roli w filmie *Całkiem zwyczajny Żyd*.

⁴⁴ W tytule oryginalnym pojawia się słowo z jidysz (*Mentsch*), które oznacza osobę dobrą, odpowiedzialną. Polskie tłumaczenie nie oddaje tego znaczenia.

⁴⁵ *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan* 2018, reż. Esther Zimmering).

⁴⁶ Posługuję się tytułem dystrybutora, choć jest to błędne tłumaczenie. Film ten powinien nosić tytuł *W labiryncie milczenia*, co bardziej odpowiadałoby również problemowi ukazanemu przez Ricciarelliego.

⁴⁷ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.140-145.



Ilustracja 1. Ben Becker w filmie *Człowiek z żółtego*

Haselberg zauważa, że samo wybranie do żydowskiej roli aktora bądź aktorki o ciemnych oczach i włosach nie jest jednoznaczne z kodowaniem żydowskości, bowiem często taki wygląd wcale nie sprawia, że wyróżniają się oni na tle innych bohaterów⁴⁸. Dopiero gdy zaznaczony jest kontrast w wyglądzie między bohaterami nie-żydowskimi i żydowskimi można zacząć interpretować to jako element kodowania żydowskości. Ponadto zwracanie uwagi na szczególny wygląd żydowskich bohaterów wydaje się wysoce problematyczne, ponieważ budzi skojarzenia z antysemicką propagandą okresu III Rzeszy. Z tego powodu nie znajdziemy też w analizowanych filmach nawiązań do stereotypu o charakterystycznym żydowskim nosie, chyba że będzie to karykatura rysowana przez jednego z bohaterów w *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie des Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch). Ma to jednak przypominać o austriackim antysemityzmie, który po wojnie nadal był bardzo silny.

⁴⁸ Zob. Tamże, s.129-131.



Ilustracja 2. Antysemicka karykatura w filmie *Murer: anatomia procesu*

Warto przyjrzeć się sposobom charakteryzowania żydowskich mężczyzn i kobiet. Jak zauważa Nathan Abrams „(...) historia Żydów w kinie to prawie synonim reprezentacji żydowskich mężczyzn (...)”⁴⁹. Również niemieckie filmy według Haselberg wyróżnia niewidzialność kobiet⁵⁰. Zdecydowanie łatwiejsze wydaje się kodowanie żydowskości w przypadku męskich bohaterów. Dzieje się to za pomocą ubioru, m.in. wspomianej już kipy. Nie tylko strój sprawia, że Żydów łatwiej jest rozpoznać niż Żydówki, wpływa na to również tradycja obrzezania. Pojawia się ona np. w *Russendisko* (2012, reż. Oliver Ziegenbalg), gdzie nie-żydowski bohater poddaje się temu rytuałowi, aby udawać Żyda. W telewizyjnej komedii *Simon mówi do widzenia swojemu napletkowi* (*Simon sagt auf Wiedersehen zu seiner Vorhaut*, 2015, reż. Viviane Andereggen) plan obrzezania tytułowego protagonisty jest związany ze zwrotem jego ojca w stronę tradycji judaistycznej. Obrzezanie staje się ważnym problemem dla bohatera filmu *Całkiem zwyczajny Żyd*, któremu bardzo zależy, aby jego syn został poddany temu zabiegowi, choć sam nie jest konserwatywnym wyznawcą judaizmu. Staje się to kością niezgody między nim a jego nie-żydowską żoną. Ten sam dylemat ma też jeden z bohaterów serialu *Zweiflerowie* (*Die Zweiflers*, 2024, reż. Anja Marquardt, Clara von Arnim, ARD), na którego naciska rodzina pragnąca podtrzymywać tradycję. Motyw obrzezania nie jest jednak zbyt często wykorzystywany przez austriackich i niemieckich twórców do kodowania żydowskości. Jeśli już się pojawia, to albo przyjmuje

⁴⁹ Nathan Abrams, *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, New Brunswick 2012, s.19.

⁵⁰ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.145.

wymiar komediowy, albo dotyczy rozterek żydowskich bohaterów w momencie przyjsia na świat potomka. Także w tym przypadku powodem może być powiązanie omawianego motywu z antysemicką polityką III Rzeszy.

Nathan Abrams opisuje dwa stereotypowe obrazy żydowskich mężczyzn, które wpływają na ich filmowe wizerunki⁵¹. Pierwszy związany jest z ideami syjonistycznymi, to tzw. „muskularny Żyd”, czyli typ macho, bardzo męski, silny. Według syjonistów muskularny Żyd „(...) miał być symbolem stworzenia silnego narodu, zdolnego do udźwignięcia ciężaru budowy wymarzonego państwa w przyszłości”⁵². Drugi typ to jego zupełne przeciwieństwo – intelektualista, neurotyk, delikatny, niemal androgeniczny. Ma to swoje korzenie w antysemickich wizerunkach zniewieściałego Żyda. Stereotypy te sięgają jeszcze czasów średniowiecznych, gdy Żyd był przedstawiany albo jako lubieżnik, pragnący chrześcijańskich kobiet, albo jako mężczyzna-kobieta, o czym przypomina Jonathan Freedman⁵³. W kinie popularność zyskała figura szlemiela – nieudacznika, neurotyka, mężczyzny raczej słabego i delikatnego. Ten stereotyp rozpowszechniły filmy Woody’ego Allena. W Niemczech za szlemieli mogą uchodzić bohaterowie Daniego Levy’ego, na czele z Jakobem Zuckermannem w *Sile złego na jednego* (*Alles auf Zucker!*, 2004, reż. Dani Levy) oraz Alfilm Seligerem w *Życie jest zbyt długie* (*Das Leben ist zu lang*, 2010, reż. Dani Levy)⁵⁴.

Za żeński odpowiedniki szlemiela w amerykańskim kinie można uznać JAP, czyli *Jewish American Princess*⁵⁵. Dla filmów austriackich i niemieckich charakterystyczne wydają się inne typy przedstawień żydowskich kobiet, takie jak piękna Żydówka⁵⁶ oraz *jidisze mame*⁵⁷. Obraz żydowskiej piękności jest przejawem fetyszyzacji i egzotyzacji żydowskich kobiet. Są one przedstawiane jako pociągające, ale równocześnie też niebezpieczne. Często obsadzone są w roli ofiary. Jean Paul Sartre w *Refleksjach na temat kwestii żydowskiej* pisał, że sformułowanie „piękna Żydówka” niesie za sobą specyficzne seksualne konotacje, to coś innego niż np. „piękna Greczynka” czy „piękna Rumunka”. „Słowa te jakby pachną gwałtem i masakrą”⁵⁸ – pisał francuski filozof. Maria Janion wyjaśnia, że „(...) Żydówkom przypada

⁵¹ Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film...*, s.19-22, a także s. 68-70.

⁵² Zob. Bogna Wilczyńska, „Święta wojna”. Żydzi i piłka nożna, [w:] „Znak”, nr 716, 2015, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7162015bogna-wilczynskaswieta-wojna/>, [dostęp: 08.08.2022].

⁵³ Zob. Jonathan Freedman, *Miller, Monroe and the Remaking of Jewish Masculinity*, [w:] *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*, red. Enoch Brater, Michigan 2005, s.137.

⁵⁴ Wątek ten zostanie rozwinięty w podrozdziale poświęconym wizerunkom drugiego pokolenia.

⁵⁵ Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film...*, s. 52-58.

⁵⁶ Zob. Florian Ulrich Krobb, *Die schöne Jüdin: Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1993, s. 1-20.

⁵⁷ Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film...*, s. 43-52 oraz s. 65-67.

⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, tłum. Jerzy Lisowski, Łódź 1992, s.50.

rola »gwałconych i bitych«, czasem udaje im się ocalić honor za cenę życia(...)»⁵⁹. Co ciekawe, w niemieckiej kulturze piękna Żydówka miała z początku bardzo pozytywne konotacje – jako piękna kochanka, a może nawet żona chrześcijanina. Była więc to figura ambiwalentna, łącząca dwa światy. Dopiero z czasem (na przełomie XIX i XX wieku) coraz większą rolę zaczęła odgrywać egzotyzacja i orientalizacja⁶⁰. Piękna Żydówka stała się tą Inną, pociągającą Obcą, której postać naznaczona jest przemocą i erotyzmem, co koresponduje z myślą Saida. Zresztą sam autor zwraca uwagę na wspólne korzenie orientalizmu i antysemityzmu⁶¹. Motyw pięknej Żydówki pojawia się w austriackim filmie *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber), w którym jedna z bohaterek nosi w sobie traumę wykorzystywania seksualnego w trakcie II wojny światowej. W konstrukcji tej postaci odzwierciedlenie znajdują cytowane powyżej słowa Sartre’a. Natomiast w komediowy sposób do motywu pięknej Żydówki podchodzi Dani Levy w *Sile złego na jednego* poprzez wątek bohaterki, która uwodzi swojego kuzyna.

Drugą wspomnianą żeńską figurą jest *jidysze mame*, przedstawiana jako kobieta silna, dominująca i trzymająca w ryzach całe gospodarstwo domowe. Od końca XIX wieku, gdy nasilił się proces asymilacji Żydów, w *jidysze mame* widziano też ostoję tradycji, żydowskości (*jidyszkajt*). Szczególnie eksponowana jest więc żydowskiej mamy z jej synem, wobec którego jest niemal zawsze nadopiekuńcza⁶², co na poziomie wizualnym oddaje często już sama jej postura. *Jidysze mame* w przeciwieństwie do żydowskiej piękności jest raczej postawną kobietą, jak Golda w *Sile złego na jednego*. Zagrała ją polsko-żydowska aktorka Gołda Tencer, co również można uznać za dodatkowy element kodowania żydowskości tej bohaterki.

⁵⁹ Maria Janion, *Prze-pisać los Ginczanki*, wstęp do: Agata Araszkiewicz, *Wypowiadam Wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001, s.7-8.

⁶⁰ Zob. Ulrike Brunotte, »All Jews are womanly, but no women are Jews«. The »Femininity« Game of Deception: Female Jew, femme fatale Orientale, and belle Juive, [w:] *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, red. Ulrike Brunotte [i in.], Berlin 2014, s.203-204.

⁶¹ Zob. Edward Said, *Orientalizm*..., s.16.

⁶² Zob. Joanna Lisek, *Jidysze mame – ciało i mit*, [w:] „Cwiszn”, nr 3, 2010, s. 4-7.



Ilustracja 3. Kadr z filmu *Sila zlego na jednego* – w środku postać grana przez Goldę Tencer

Abrams zauważa, że we współczesnym kinie amerykańskim obraz *jidysze mame* stał się bardziej demoniczny – to kobieta, która potrafi manipulować, a czasem być też odrzucająca⁶³. Wydaje się, że zmiany, dostrzeżone przez Abramsa w kinie hollywoodzkim, nie dotarły do niemieckojęzycznych produkcji. Choć również tu żydowska mama może spiskować, to jej postać nie budzi aż tak skrajnych, negatywnych emocji.

Kodowanie żydowskości nie ogranicza się tylko do wyglądu bohatera, czy też powiązania płci z pewnymi stereotypami. Przy kreowaniu żydowskich postaci twórcy (zarówno austriaccy, jak i niemieccy) wykorzystują cztery główne punkty odniesienia: judaizm (wraz z jego symboliką i tradycjami), Izrael, Holokaust oraz „żydowski folklor”, nierozłącznie związany z tym, co Zagłada unicestwiła, czyli z kulturą wschodnioeuropejskich Żydów. Z tymi punktami referencyjnymi łączą się też powracające motywy: Żyda jako ofiary (w dziełach opowiadających o Ocalałych z Holocaustu, ale też o kolejnych pokoleniach obciążonych postpamięcią o traumatycznych przeżyciach), Żyda inteligenta czy artysty (z tym wątkiem są związane filmy biograficzne bądź dokumentalne poświęcone sławnym osobom⁶⁴), Żyda jako mściciela, Żyda jako uchodźcy bądź migranta. Powyższe typy postaci współgrają po części z klasyfikacją żydowskich bohaterów zaproponowaną przez Omera Bartova.

⁶³ Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film...*, s.65-67.

⁶⁴ Warto podkreślić, że często w filmach tych żydowskość odgrywa niewielką lub niemal żadną rolę, a w centrum zainteresowania znajduje się dorobek danej osoby. Za przykład takich dzieł mogą posłużyć następujące dokumenty: *Interpretacje rzeczywistości – Georg Stefan Troller* (*Auslegung der Wirklichkeit – Georg Stefan Troller*, 2021 reż. Ruth Rieser) o tytułowym austriackim dokumentaliście, *Fotograf przed kamerą* (*Der Fotograf vor der Kamera*, 2014 reż. Tizza Covi, Rainer Frimmel) o Erichu Lessingu, czy też *Ten film jest prezentem* (*This movie is a gift*, 2019, reż. Anja Salomonowitz) poświęcony Danielowi Spoerri.

Izraelski historyk wskazuje na cztery kategorie postaci: ofiara, sprawca, bohater i anty-bohater⁶⁵. Warto zauważyć, że wymienione typy postaci korespondują ze stereotypami o Żydach. Potwierdza to tezę, iż filmowe wizerunki mniejszości żydowskiej są tworzone w oparciu o potencjał wyobraźniowy stereotypów. Ponadto w kinematografiach Austrii i Niemiec można odnaleźć również niefikcyjne dzieła, które zapoznają publiczność z życiem i tradycją Żydów. Do takich filmów należą austriacka *Bar micwa Zorro*, czy niemieckie *Znaki życia. Żydowskie życie w Berlinie*. W tych dokumentach często nie ma jednej głównej postaci, gdyż istotniejsze jest stworzenie portretu społeczności, co nasuwa skojarzenia z filmem (auto)etnograficznym, ponieważ reżyserkami są Żydówki (odpowiednio – Ruth Beckermann i Alexa Karolinski).

Austriacy i Niemcy twórcy często charakteryzują bohaterów poprzez odwoływanie się do tradycji judaistycznych, choć nie wszyscy Żydzi są religijni i stosują się do zasady halachy. W wielu przypadkach obecność elementów religijnych sprowadza się tylko do kodowania żydowskości. Stosunkowo niewiele filmów służy rozważaniom nad kwestiami wiary, dużo częściej przedmiotem zainteresowania jest żydowska tożsamość, którą może kształtować religia judaistyczna. Ma to również wpływ na naukową refleksję na temat wizerunków Żydów, na co wskazuje Abrams:

Biorąc pod uwagę ilość analiz poświęconych wpływowi Żydów na film, zarówno przed i za kamerą, wydaje się zaskakujące, że do dzisiaj brakuje badań dotyczących judaizmu, który został przysłonięty przez tendencję do skupiania się albo na obrazie Żydów, albo Holokaustu. W konsekwencji można przeczytać całe książki na powyższe tematy bez jakiegokolwiek wzmianki o judaizmie. Dzieje się tak dlatego, że w przeszłości filmoznawcy w dużym stopniu koncentrowali się na zagadnieniu etniczności (żydowskości) jako kategorii analitycznej przy studiowaniu reprezentacji Żydów w kinie oraz ich udziale w przemyśle filmowym⁶⁶.

Uwzględniając, że Żydzi odbierani są jako wyznawcy judaizmu, a także, jak wiele jest nawiązań do tradycji judaistycznych w filmach, trudno pominąć kwestię religii. Wspomniano już, że elementy męskiego stroju, takie jak kipa czy tałas, odgrywają znaczącą rolę w procesie charakteryzowania męskich bohaterów jako Żydów.

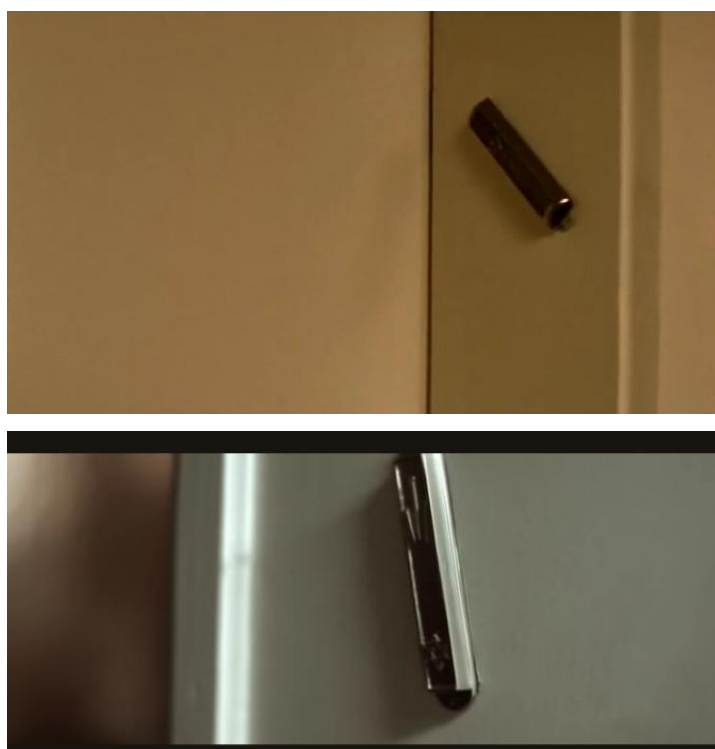
⁶⁵ Zob. Omer Bartov, *The »Jew« in Cinema, From »The Golem« to »Don't Touch My Holocaust«*, Bloomington 2005.

⁶⁶ Nathan Abrams, *The New Jew in Film...*, s.134.



Ilustracja 4. Kadr z filmu *Calkiem zwyczajny Żyd* ukazujący kipy

Częste jest też łączenie postaci z judaizmem poprzez wykorzystanie judaików jako rekwizytów bądź elementów scenografii. Najczęściej w świecie diegetycznym pojawiają się menory oraz mezuzy⁶⁷, zdarza się, że są one widoczne już w pierwszych scenach.



Ilustracja 5. Ujęcie ukazujące mezuzę w początkowych scenach w filmach *Calkiem zwyczajny Żyd* (od góry) oraz *Kadysz za przyjaciela*.

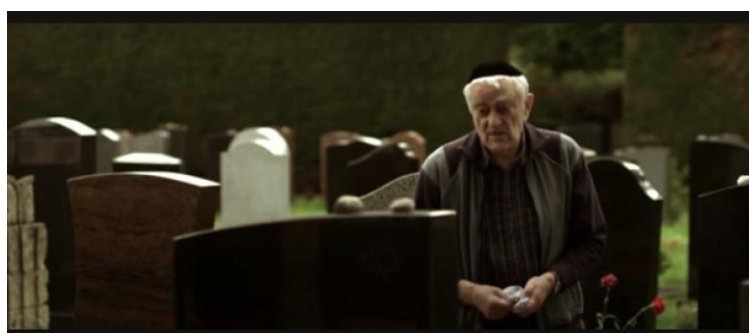
⁶⁷ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.135-136.

W niektórych produkcjach można też odnaleźć gwiazdę Dawida, przykładowo w *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland*, 2017, reż. Sam Garbarski) pojawia się ona już w ujęciu ustanawiającym, ukazującym obóz dla dipisów.



Ilustracja 6. Gwiazda Dawida w ujęciu ustanawiającym w filmie *Bye bye Germany*

Kolejnymi wizualnymi wskazówkami dotyczącymi kodowania judaizmu są same miejsca akcji, np. synagogi oraz żydowskie cmentarze. Synagoga odgrywa ważną rolę m.in. u Ruth Beckermann w *Bar micwie Zorro* oraz u Mischki Popp i Thomasa Begmanna w *Mazel Tov*. Britta Wauer poświęciła berlińskiemu cmentarzowi nawet cały dokument p.t. *W niebie, pod ziemią* (*Im Himmel, unter der Erde*, 2011, reż. Britta Wauer). Żydowski cmentarz jest widoczny na samym początku takich filmów jak *Ostatni człowiek* oraz *Dzieci Bronsteina* (*Bronsteins Kinder*, 1991, reż. Jerzy Kawalerowicz), stanowiąc jedną z pierwszych sugestii co do korzeni głównych bohaterów. Reżyserzy odwołują się często do tradycji pogrzebowych (kładzenie kamienia na grobie) jako elementu kodowania żydowskości. W analizowanych dziełach można odnaleźć również odwołania do różnych obrządków związanych z kultem zmarłych. W *Labiryncie kłamstw* główny bohater jedzie do Auschwitz, aby odmówić kadisz za rodzinę przyjaciela. Kadisz pojawia się, co sugeruje już sam tytuł, również w filmie Leo Khasina *Kadisz za przyjaciela*. W *Sile złego na jednego* istotną rolę odgrywa szywa, żałoba po zmarłym.



Ilustracja 7. Nawiązywanie do judaistycznych tradycji sepulkralnych jako element kodowania żydowskości – od góry kadry z filmów *Ostatni człowiek*, *Kadysz za przyjaciela* oraz *Nietutejsi*

Ze wspomnianymi miejscami związane są żydowskie święta, uroczystości i modlitwy. Jedną z nich jest bar i bat micwa. Reżyserka *Bar micwy Zorro* towarzyszy swoim bohaterom nie tylko w przygotowaniach, lecz także w samej ceremonii. Jest ona też ważnym elementem fabuły filmu *Max Minsky i ja* (*Max Minsky und ich*, 2007, reż. Anna Justice). Uroczystości bar i bat micwy pełnią istotną funkcję w kodowaniu żydowskości w przypadku nastoletnich bohaterów. Obchodzenie żydowskich świąt nie musi być pokazywane w filmach, wystarczy, aby bohaterowie o nich rozmawiali.

Ta sama reguła dotyczy koszerności. Widz nie musi widzieć konkretnych potraw, ponieważ już sama dyskusja o przygotowywaniu posiłków według zasad judaizmu jest wystarczającym sygnałem dla widza. Koszerność stanowi element różnicujący bohaterów żydowskich i nie-żydowskich w filmie *Murer: anatomia procesu*. Żydowscy protagoniści w trakcie wspólnej przerwy obiadowej pytają się kelnerki, czy podawane potrawy są kosherne. Jedzenie, jak zauważa Nathan Abrams, odgrywa znaczącą rolę w portretowaniu Żydów w kinie⁶⁸. Ważne jest nie tylko to, co jedzą bohaterowie, ale też w jaki sposób. Haselberg opisując kodowanie żydowskości w niemieckim filmie, zwróciła uwagę na to, że charakterystyczne są duże posiłki, spożywane z całą (liczną) rodziną⁶⁹. Wśród potraw, które uznaje się za symbole żydowskości, można wymienić, m.in. chałkę czy gefilte fish, a także w nowszych produkcjach – falafel i hummus, co da się wytłumaczyć rosnącą popularnością izraelskich restauracji w Niemczech i Austrii. Zarówno falafel, jak i gefilte fisz pojawiają się np. w *Koktajlu mazel tow*. Punktami odniesienia w obrębie jednego filmu może być jednocześnie kultura wschodnioeuropejskich Żydów (gefilte fish), jak i izraelska (falafel).

Od lat 80. XX wieku w Niemczech oraz Austrii widoczny jest wzrost zainteresowania żydowskimi tematami. Świadczy o tym m.in. ilość festiwali poświęconych kulturze żydowskiej. Ruth Gruber opisuje ten fenomen jako „wirtualną kulturę żydowską”⁷⁰. Jest w tym nie tylko coś z nostalgii, ale też filosemityzmu. Haselberg pisze o folkloryzacji obrazu Żydów, a także o tym, że fascynacja ich kulturą koncentruje się w dużej mierze na dziedzictwie wschodnioeuropejskich Żydów. Spopularyzowana w latach 90. przez boom klezmerski⁷¹ muzyka stała się jednym z najważniejszych symboli żydowskiej kultury w Niemczech⁷². Nie dziwi więc, że wielu twórców sięga do tej muzyki w celu kodowania żydowskości. Czasami pojawia się ona już w napisach początkowych, co zostało wcześniej zaznaczone. Może być ona wyrazem wspólnoty żydowskiej, gdy bohaterowie razem śpiewają jak w filmach *Murer: anatomia procesu* czy *Mazel tov*. Niektórzy twórcy wykorzystują muzykę też w momencie, gdy żydowscy bohaterowie pojawiają się po raz pierwszy na ekranie, tak jest w przypadku *Labiryntu kłamstw*.

Kolejnym sposobem kodowania żydowskości na płaszczyźnie audytywnej jest użycie różnych języków. W filmie *Murer: anatomia procesu* bohaterowie, którzy są Ocalałymi

⁶⁸ Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film...*, s.160-182.

⁶⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 136-137.

⁷⁰ Zob. Ruth Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. Agnieszka Nowakowska, Sejny 2004.

⁷¹ Więcej o tym zjawisku, zob. Magdalena Waligórska, *Klezmer's Afterlife. An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, New York 2013.

⁷² Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.166-169.

z wileńskiego getta, śpiewają razem piosenki w jidysz, napisane w czasie wojny (*Du Geto majn* i *Mir lebn ejbik*). Jidysz, podobnie jak muzyka klezmerska, uchodzi za jeden z ważniejszych wyróżników żydowskości⁷³, nawet jeśli już niewiele osób się posługuje tym językiem. W przywołanym powyżej austriackim filmie niektórzy bohaterowie rozmawiają w jidysz, kilka osób mówi również po hebrajsku bądź po niemiecku z silnym akcentem. Pojawiają się też jidyszyzmy, głównie w warstwie leksykalnej. Można je także odnaleźć w tytułach, o czym już wspominałam. Reżyserzy sięgają również do innych języków z Europy Środkowowschodniej – w *Labiryncie kłamstw* można usłyszeć polski, w *Kadiszu dla przyjaciela* odnaleźć pojedyncze wtrącenia z rosyjskiego, a w *Ostatnim człowieku* bohater zna węgierski. Kodowanie żydowskości poprzez język prowadzi również do ukazania Żydów jako Innych.

Obok jidysz i muzyki klezmerskiej Haselberg wymienia jeszcze żydowski humor jako istotny element utożsamiany z tą kulturą⁷⁴. Jest to trudny do zdefiniowania fenomen, który w latach 60. i 70. wywoływał wiele sporów, szczególnie na płaszczyźnie terminologicznej⁷⁵. Z pewnością, o czym przypomina Claudia Simone Dorchain, trzeba odróżnić „żydowski żart”, który cechuje ironiczny obraz żydowskiego świata, od *Judenwitz*, czyli żartu o Żydach – temu bliżej do antysemitycznych wypowiedzi⁷⁶. Mimo trudności z definiowaniem pojęcia „żydowski humor” Haselberg przytacza jego dwie główne cechy – autokrytycyzm oraz defensywność⁷⁷. We współczesnej kinematografii żydowski humor utożsamiany jest, jak zauważa Dorchain, głównie z Woodym Allenem⁷⁸. Dla niemieckich i austriackich widzów taka forma humoru mogła stać się wyznacznikiem żydowskiej kultury ze względu na popularność filmów Allena. Warto jednak wziąć pod uwagę również inne czynniki. Do spopularyzowania „żydowskich żartów” mógł przyczynić się boom klezmerski, o czym przypomina Haselberg⁷⁹. Nie bez znaczenia jest też fenomen żydowskich komików, którzy w ostatnich latach odnoszą sukcesy zarówno w Niemczech (Oliver Polak, Shahak Shapira), jak i w Austrii (G-Udit). Trzeba jednak zaznaczyć, że w Niemczech jest to zjawisko dużo bardziej popularne, o czym świadczy np. fakt, że książki wydane przez Polaka stały się

⁷³ Zob. Tamże, s.168-169.

⁷⁴ Zob. Tamże, s.154-164.

⁷⁵ Zob. Burkhard Meyer-Sickendiek, *Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016, s.448.

⁷⁶ Zob. Claudia Simone Dorchain, *Jüdischer Humor in Deutschland*, [w:] „Deutschland Archiv“, 20.04.2012, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/132866/juedischer-humor-in-deutschland/>, [dostęp: 10.08.2022].

⁷⁷ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.159.

⁷⁸ Zob. Claudia Simone Dorchain, *Jüdischer Humor in Deutschland...*

⁷⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.155.

bestsellerami. Haselberg wymienia jeszcze jeden istotny powód, dla którego twórcy filmowi chętnie sięgają po humor, aby charakteryzować żydowskich bohaterów. Jest to potrzeba śmiania się z żartów o Żydach lub też z Żydami, która w końcu może się spełnić bez obaw o oskarżenia o antysemityzm. Wspólne śmianie może wywoływać efekt bliskości z żydowskimi bohaterami, którzy jednocześnie zachowują swój status jako Inni, Obcy, egzotyczni⁸⁰ – właśnie ze względu na to niezwykle poczucie humoru.

Żydowski humor jest, jak zauważa Haselberg, zarówno pewnego rodzaju fenomenem jak i cechą przypisywaną Żydom. Jest więc czymś, o czym rzeczywiście mówią sami Żydzi, jak i czymś, co nie-żydowska publiczność utożsamia z ich kulturą⁸¹. G-Udit w *Political Correctness Comedy Club* żartuje „Mam idealne predyspozycje, aby zostać komikiem w Austrii, ponieważ jestem Żydówką, a my jesteśmy znani z dobrych żartów”⁸². W niemieckim i austriackim kinie żydowski humor odnajdziemy u reżyserów o żydowskich korzeniach (Dani Levy), ale również nie-żydowscy twórcy wykorzystują go, aby scharakteryzować swoich bohaterów jako Żydów. W *Max Minsky i ja* matka głównej bohaterki twierdzi, że na bat micwie na pewno będzie wesoło, ponieważ „dwaj Żydzi siedzą przy jednym stoliku, a ty już zrywasz boki ze śmiechu”⁸³, a w *Ostatnim człowieku* pojawia się książka *Der jüdische Witz*, czyli antologia z żydowskimi żartami.

Do kodowania żydowskości w filmach przyczyniają się w dużym stopniu odwołania do kultury wschodnioeuropejskich Żydów. To o tyle ciekawe zjawisko, ponieważ jest to kultura w dużej mierze bezpowrotnie utracona. Warto zwrócić uwagę na to, które grupy w obrębie mniejszości żydowskiej są reprezentowane w kinie. W dalszej części pracy zostanie rozwinięty wątek nieobecności w niemieckich filmach Żydów z byłego ZSRR, którzy stanowią obecnie większość wśród diaspory. Natomiast ważny element kodowania żydowskości stanowią nawiązania do Izraela, choć migranci stamtąd nie są dominującą grupą wśród diaspory w Austrii i Niemczech. Dzieje się tak dlatego, gdyż to właśnie Izrael kojarzony jest jako „państwo żydowskie”. Jest to również kraj, gdzie wielu Ocalałych z Austrii i Niemiec wyjechało po 1945 roku. W ramach tej rozprawy nie zostanie rozwinięty temat austriackich i niemieckich filmów⁸⁴ o Izraelu bądź rozgrywających się w Izraelu.

⁸⁰ Zob. Tamże, s. 161-164.

⁸¹ Zob. Tamże, s. 157.

⁸² Cyt. za: G-UDIT ist eine jüdische Komikerin, <https://www.youtube.com/watch?v=xxatElOh9YE>, [dostęp: 10.08.2022].

⁸³ *Max Minsky i ja* (*Max Minsky und ich*, 2007, reż. Anna Justice).

⁸⁴ Niemiecko-izraelskim stosunkom filmowym poświęcona jest jedna z książek autorstwa Tobiasa Ebbrecht-Hartmanna. Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge. Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte*, Berlin 2015.

Uwzględnione zostaną tylko te, opowiadające o obywatelach Izraela mieszkających w Austrii bądź w Niemczech oraz produkcje, których akcja rozgrywa się „pomiędzy” – jak *Basen przy wzgórzach Golan* czy *Gdzie indziej* (Anderswo, 2014, reż. Ester Amrami).

Kodowanie żydowskości przez odwoływanie się do Izraela może odbywać się na płaszczyźnie audytywnej. Omówione zostało już użycie języka hebrajskiego w *Murer: anatomia procesu*, gdy zeznają świadkowie. Czasami już samo przywołanie państwa Izrael może służyć jako wskazówka dotycząca żydowskich korzeni danej osoby. Przykładowo w *Labiryncie kłamstw* – jako poboczny wątek – wspomniana zostaje współpraca Fritza Bauera z izraelskimi tajnymi służbami podczas poszukiwania Eichmanna i doktora Josefa Mengele. Dla widzów, którzy przed seansem nie znali biografii Bauera, może być to dodatkowa informacja pozwalająca zidentyfikować tego bohatera jako Żyda. Na poziomie wizualnym kodowanie żydowskości dotyczy także wykorzystania symboli narodowych Izraela. W *Murer: anatomia procesu* pojawia się np. obraz z menorą w biało-niebieskich barwach, co jest nawiązaniem do godła Izraela. Znaczące wydaje się także zaangażowanie izraelskich aktorów np. Dowa Glickmana oraz Ariela Nil Levy’ego w *Murer: anatomia procesu* czy Nety Riskin w *Gdzie indziej*. Odwołania do Izraela mogą służyć do podkreślenia statusu bohatera jako egzotycznego Innego, migranta.

Kodowanie żydowskości w kinematografii niemieckiej i austriackiej związane jest jednak przede wszystkim z tragedią narodu żydowskiego. Ocalali z Holocaustu stanowią największą grupą żydowskich bohaterów we współczesnych kinematografiach tych krajów. Równie ważną rolę odgrywa drugie, a powoli też już trzecie pokolenie, które musi zmierzyć się z traumą i postpamięcią. Choć akcja wybranych do analizy filmów rozgrywa się po 1945 roku, to reżyserzy często decydują się sięgnąć do ikonografii typowej dla przedstawienia obozów Zagłady, aby scharakteryzować swoich bohaterów jako ofiary. Do ikonografii Holocaustu należą ujęcia z pociągami, które jednoznacznie kojarzą się z masowymi deportacjami. Jej źródła trzeba upatrywać, według Catrin Corell, w filmie *Shoah* (1985, reż. Claude Lanzmann)⁸⁵, choć równie znaczący wydaje się wpływ *Nocy i mgły* (*Nuit et brouillard*, 1955, reż. Alain Resnais)⁸⁶. Motyw pociągów odgrywa istotną rolę m.in. w *Śpiących psach Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber), gdzie lęk przed odgłosami kolei jest symbolem traumy II wojny światowej. Bohaterka wpada w panikę, gdy słyszy nadjeżdżający pociąg. Towarzyszy temu ujadanie psów, co można uznać za

⁸⁵ Zob. Catrin Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*, Bielefeld 2009, s.134-135.

⁸⁶ Zob. Bartosz Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012, s. 28.

kolejną filmową kliszę Holokaustu. Motyw torów kolejowych pojawia się także w scenie, w której babcia Hanny wyjawia jej, że jest Żydówką.



Ilustracja 8. Motyw torów kolejowych w filmie *Śpiące psy Hanny*

Audiowizualne symbole Zagłady pełnią w analizowanych dziełach funkcję bodźców przypominających postaciom o przeżytej tragedii. Stają się tym samym medium pamięci i traumy. Obok wagonów towarowych, szyn i dymiących lokomotyw do symboli Holokaustu należą również charakterystyczny ubiór (pasiaki), baraki, kominy, wieże strażnicze, druty kolczaste, ogrodzenia czy też brama wjazdowa do Auschwitz⁸⁷.

⁸⁷ Matthias N. Lorenz, *Der Holocaust als Zitat: Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach »Schindler's List«*, [w:] *Die Shoah im Bild*, red. Sven Kremer München 2003, s. 267-296, a także Catrin Corell, *Der Holocaust als Herausforderung...*, s.286.



Ilustracja 9. Wizualne klisze Holokaustu, od góry: kadry z filmów *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel)⁸⁸ oraz *Najpiękniejszy dzień* (*Der schönste Tag*, 2021, reż. Fabian Eder)

Do wizualnych klisz Holokaustu należy także zaliczyć „dowody rzeczowe terroru”⁸⁹, czyli sterty ściętych włosów, stosy walizek i butów. Przypominają one o Zagładzie i jednocześnie mogą służyć kodowaniu żydowskości. Jedną z głównych bohaterek *Śpiących psów* Hanny ma walizkę spakowaną na wszelki wypadek. Powracającym motywem w ukazywaniu powojennego życia Żydów są też pudełka wypełnione pamiątkami rodzinnymi (w

⁸⁸ Przejmuję tłumaczenie tytułu, pod jakim wydano w Polsce książkę Roberta Schindela, stanowiącą podstawę dla scenariusza. Zob. Robert Schindel, *Rodowody*, tłum. Jacek Stanisław Buras, Kraków 2006.

⁸⁹ DPA, *Schuhe, Haare, Koffer: Beweisstücke des Terrors*, [w:] „Die Welt”, 27.01. 2012, https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/thema_nt/article105930970/Beweisstuecke-des-Terrors.html, [dostęp: 19.11.2022].

szczegółności zdjęciami⁹⁰), które w znaczący sposób ewokują (post)traumę Holokaustu, przypominając o tych, których nie ma.



Ilustracja 10. Motyw przechowywanych pudełek ze zdjęciami w filmie *Całkiem zwyczajny Żyd*

Istotnym punktem odniesienia są również miejsca związane z Zagładą Żydów, które pojawiają się w analizowanych filmach. Bohaterowie *Labiryntu kłamstw* jadą do Auschwitz, a Helga Pollak-Kinsky w *Muzyce Terezinu* odwiedza muzeum w obozie Theresienstadt. Kanoniczne stały się już ujęcia wjazdu do obozu w Auschwitz, czy też napisu „Arbeit macht frei” nad bramą lub drutu kolczastego. W wielu filmach pojawia się motyw podróży do miejsc związanych z przeszłością, często do Europy Środkowo-Wschodniej, np. na Węgry w *Ostatnim Człowieku*, Łotwę we *Wczorajszych kwiatach* (*Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus), do Polski np. w *Labiryncie kłamstw* albo *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings), Czech w *Muzyce Terezinu* czy Chorwacji w *Okularach Tito* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling). Bohaterowie odwiedzają nie tylko oficjalne miejsca pamięci⁹¹ – muzea i pomniki stworzone, aby upamiętnić tragedię Holokaustu. Pojawiają się również w tzw. nie-miejscach pamięci, o których pisze Roma Sendyka⁹². Są to „opuszczone, kontestowane czy

⁹⁰ Na znaczenie zdjęć dla (post)pamięci Holokaustu zwraca uwagę Marianne Hirsch, co zostało już zaznaczone w poprzednim podrozdziale.

⁹¹ Zob. Kornelia Kończal, *Miejsce pamięci*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s.229-230.

⁹² Zob. Roma Sendyka, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, [w:] „Teksty Drugie”, 2017, nr 2, s. 86-108.

porzucone miejsca-po-Zagładzie”⁹³. One również współtworzą wizualne wyobrażenia o Shoah, przyczyniając się jednocześnie do kodowania żydowskości.

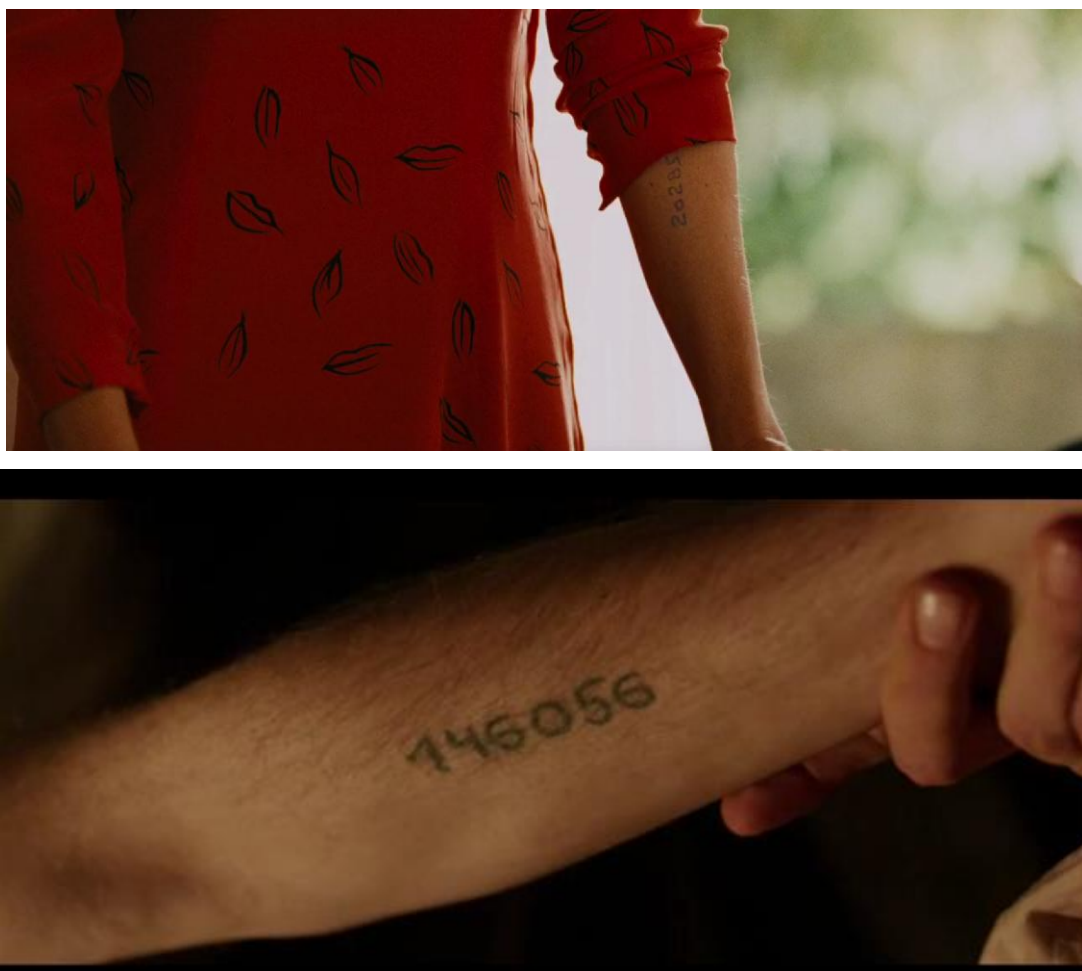


Ilustracja 11. Miejsca pamięci w filmach, od góry – kadry z filmu *Dialogi z Dachau*, *Café Zelig*, *Znaki życia*.
Żydowskie życie w Berlinie.

Jednym z najbardziej czytelnych wizualnych sposobów kodowania żydowskości i przedstawiania bohatera jako Ocalałego jest odsłonięcie wytatuowanego numeru obozowego. Gdy tylko pojawia się on na ekranie, jest pokazywany w zbliżeniu, na co zwraca

⁹³ Tamże, s.88.

uwagę Haselberg⁹⁴. Tatuż jest nie tylko symbolem tego, że bohater przeżył Auschwitz, lecz stygmatyzuje też daną postać jako Innego. „Z jednej strony jest on [numer obozowy – przyp. O.W.] częścią tożsamości i biografii Ocalałych (...). Z drugiej strony sprawia, że dla środowiska (a także dla widowni) stają się oni rozpoznawalni i tym samym dochodzi do podziału”⁹⁵ – twierdzi badaczka.



Ilustracja 12. Numery obozowe jako element „kodowania żydowskości” – od góry: kadr z filmu *Feniks* (Phoenix, 2014, reż. Christian Petzold) oraz *Labirynt kłamstw*.

Dla przedstawiania postaci jako Ocalałych kluczowe jest ukazanie ich traumy. Filmowe kodowanie traumy staje się tym samym elementem kodowania ich żydowskości. Haselberg opisuje dwa sposoby pozwalające zasygnalizować, że bohaterowie przeżyli coś tragicznego:

⁹⁴ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.225.

⁹⁵ Tamże.

Psychiczna charakteryzacja Ocalałych następuje po pierwsze poprzez wyjaśniające sceny. W nich inne postaci mówią o Ocalałych i ich doświadczeniach albo opisują ich stan psychiczny. (...) Po drugie wgląd w psychikę bohatera jest możliwy, gdy wewnętrzne procesy stają się widoczne za sprawą cielesnych symptomów⁹⁶.

Pierwszy z nich odnajdziemy np. w *Labiryncie kłamstw*, gdzie dwóch bohaterów rozmawia o przyjacielu, który przeżył Auschwitz, ale nie chce o tym mówić. W *Za życie* (*Auf das Leben!*, 2014, reż. Uwe Janson) pokazana jest wizyta bohaterki u psychiatry. Wtedy widz dowiaduje się o dręczących ją koszmarach sennych. W *Labiryncie kłamstw* wymowna jest również scena z panią Mandelbaum, w której bohaterka wchodzi do pokoju przesłuchań, ma ona zeznawać w ramach drugich procesów oświęcimskich we Frankfurcie nad Menem. Na chwilę zatrzymuje się i patrzy w dal, wydaje się przestraszona. Zatrzymanie może być właśnie tą fizyczną, cielesną reakcją opisywaną przez Haselberg. Trauma może wyrażać się poprzez niemożliwość opowiedzenia o strasznych wydarzeniach II wojny światowej – przykładem są bohaterowie, którzy nie chcą zeznawać przed sądem, aby nie wracać do tragicznych wspomnień. Motyw ten można odnaleźć w *Labiryncie kłamstw* i *Rodowodach*. W filmach, w których Ocalali występują w roli świadków podczas procesów, podkreślane są silne emocje towarzyszące ich zeznaniom. W *Murer: anatomia procesu* widzimy, jak na sali sądowej bohaterowie płaczą, krzyczą, a nawet w przyływie emocji rzucają się na oskarżonego.

Portretowanie Żydów jako ofiar polityki III Rzeszy jest bardzo silnie zakorzenione w kinematografii. Gdy Dima w *Koktajlu mazel tow* zauważa, że raczej nie odpowiada niemieckim wyobrażeniom o Żydach, film na chwilę zmienia stylistykę. W czarno-białych ujęciach widzimy, jak bohater zakłada kipę, a warstwa audialna zostaje zdominowana przez odgłosy bombardowań. Chłopak chowa się w zejściu do piwnic i udając zdenerwowanie fikcyjnymi nalotami, mówi: „W niemieckich filmach Żydzi zazwyczaj pokazywani są w czerni i bieli. Raczej się nie bronimy”⁹⁷. Następnie uśmiechając się do kamery stwierdza: „Super, nie? Od razu jakoś bardziej żydowsko”⁹⁸. W niektórych wybranych do analizy dziełach można więc odnaleźć grę ze schematami, a nawet jak w przypadku *Koktajlu mazel tow* elementy metarefleksji o wizerunkach Żydów w kinie.

⁹⁶ Tamże, s.221.

⁹⁷ *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch).

⁹⁸ Tamże.



Ilustracja 13. *Koktajl mazel tow* - nawiązanie do audiowizualnych klisz w przedstawianiu Żydów

Te subwersywne strategie mogą przyjmować różne formy. W komediach takich jak *Sila zlego na jednego* czy *Russendisko*, w których bohaterowie muszą udawać „modelowych” Żydów, można odnaleźć refleksję o tym, co jest uznawane za żydowskie. Zresztą u Levy’ego bohaterowie nawet czytają książkę o takim właśnie tytule *Was ist jüdisch?* (pol. *Co jest żydowskie?*), aby przygotować się na wizytę ortodoksyjnych członków rodziny. W tym kontekście ciekawa jest scena z austriackiego filmu *Rodowodowy*, na którą zwraca uwagę również Haselberg w swojej książce⁹⁹. Pokazuje ona casting, podczas którego odrzucony aktor słyszy, że nie wygląda dość żydowsko do tej roli. Ten z przekąsem później stwierdza, że dla Hitlera był wystarczająco żydowski. W tę postać wciela się austriacki Żyd Otto Tausig (rocznik 1922), który po Anszlusie został wysłany wraz z innymi żydowskimi dziećmi do Wielkiej Brytanii. Niektóre filmy starają się odejść od utartych przekonań i stereotypów. Przykładami mogą być *Pani Stern* (*Frau Stern*, 2019, reż. Anatol Schuster) czy *Oma i Bella* (*Oma & Bella* 2012, reż. Alexa Karolinski). Ich twórcy próbują zerwać z obrazem Ocalałych, których definiują tylko ich zmagania z traumą. Zamiast tego kreowane są takie bohaterki jak tytułowa pani Stern, którą krytyk Jens Balkenborg okrzyknął „najfajniejszą babcią, jaką kino niemieckie kiedykolwiek widziało”¹⁰⁰. Choć próby zmierzenia się z tematem stereotypów nie

⁹⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.125.

¹⁰⁰ Zob. Jens Balkenborg, *Kritik zu Frau Stern*, [w:] „epd Film“, 23.08.2019, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/frau-stern>, [dostęp: 10.08.2022].

są może zbyt częste, to warto zwrócić na nie uwagę, gdyż wskazują one na problemy związane ze schematycznym portretowaniem Żydów.

Krytyczna refleksja nad kodowaniem żydowskości zmusza do zastanowienia się nad sytuacjami, gdy nie-żydowscy bohaterowie są odbierani jako Żydzi. Świadkowie w *Labiryncie kłamstw* mogą być odczytywani jako Żydzi (tak analizuje ich m.in. Haselberg¹⁰¹) głównie dlatego, że w Niemczech Auschwitz kojarzone jest przede wszystkim z Zagładą Żydów, co zostanie jeszcze rozwinięte w rozdziale analitycznym. „Od dawna Auschwitz stało się symbolem, a nawet synonimem masowego mordu na europejskich Żydach w trakcie II wojny światowej”¹⁰² – zauważa Frank Bajohr. Odbieranie nie-żydowskich postaci jako Żydów określa się terminem „żydowskich momentów” (ang. *jewish moments*). Koncept ten rozwija Jon Stratton¹⁰³ w odniesieniu do terminu *queer moments* Alexandra Doty’a¹⁰⁴. To spostrzeżenie koresponduje z postulatem Lisy Silverman, aby w obrębie *jewish studies* korzystać też z teorii z zakresu *gender studies*¹⁰⁵, gdyż to, kim jest Żyd pozostaje w dużej mierze pewną konstrukcją społeczną.

¹⁰¹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.216.

¹⁰² Frank Bajohr, *Es mordeten Menschen, nicht eine Maschinerie*, [w:] „Die Zeit“, 27.01.2020, <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2020-01/holocaust-gedenken-auschwitz-zweiter-weltkrieg-erinnerung-gedenkstaette>, [dostęp: 17.06.2022].

¹⁰³ Zob. Jon Stratton, *Coming out Jewish. Constructing Ambivalent Identities*, London, New York 2000, s. 300.

¹⁰⁴ Zob. Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, 1993.

¹⁰⁵ Zob. Lisa Silverman, *Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German Jewish Cultural History*, [w:] *Nexus 1. Essays in German Jewish Studies*, red. William Collins Donahue, Martha B. Helfer, Rochester 2011, s. 27-45.

Rozdział 2. Konteksty społeczno-polityczne i kulturowe

O niemiecko-żydowskim „teatrze pamięci”, który poprzez instrumentalizację mniejszości żydowskiej pozwala niemieckiemu społeczeństwu budować nowy, pozytywny wizerunek siebie, pisał Y. Michal Bodemann¹. Żydom przypisuje się w nim rolę ofiar, a Niemcom skruszonych sprawców. Wedle tej koncepcji mieszkający w kraju Żydzi mieliby dawać świadectwo przepracowania win². Jak pisze Małgorzata Dubrowska, odwołując się do tekstu Bodemanna, „Żydzi jako (...) żyjąca w kraju sprawców wspólnota ofiar nazizmu zaświadcza o »zadośćuczynieniu«”³. Koncepcja „teatru pamięci”, którą można odnieść zarówno do sytuacji w Niemczech, jak i Austrii, pokazuje, jak bardzo polityka pamięci może wpływać na wyobrażenia o Żydach w tych społeczeństwach, a tym samym na ich filmowe wizerunki. Metafora ta stanowi istotny punkt odniesienia dla poniższej rozprawy, która będzie podążać za krytycznym podejściem badacza wobec powojennych relacji społeczeństwa większościowego z diasporą. W przypadku Niemiec Max Czollek wskazuje na koniec lat 70. oraz lata 80. XX wieku jako okres kluczowy dla ukształtowania się żydowsko-niemieckiego „teatru pamięci”⁴. W Austrii przemiany te nastąpiły później, na co wskazują słowa Ruth Beckermann: „W roku 1988 Austria odkryła, jak pożyteczni mogą być martwi Żydzi. Tu wzniesiono muzeum, tam umieszczono tablicę pamiątkową – to dobrze wygląda zagranicą i podoba się żydowskiemu establishmentowi”⁵.

W obu krajach „teatr pamięci” nie pojawił się niczym *deus ex machina*. W poniższym rozdziale zostaną opisane wydarzenia, które w istotny sposób wpłynęły na życie żydowskie w Austrii i Niemczech po 1945 roku i doprowadziły do jego rozkwitu. Zasadność odwołania się do koncepcji „teatru pamięci” w rozprawie poświęconej wizerunkom Żydów potwierdzają m.in. spostrzeżenia Johannes Praetoriusa-Rheina:

Rzeczywiście spostrzeżenia Bodemanna dają się łatwo połączyć z badaniami filmoznawczymi.

W całej historii zachodnioniemieckiego kina i telewizji żydowskie postaci charakteryzują się

¹ Termin ten przejął później Max Czollek w swojej głośnej książce *Dezintegrujcie się! (Desintegriert euch!)*, co dokładniej zostanie opisane w dalszej części tego rozdziału.

² Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996.

³ Małgorzata Dubrowska, *Od integracji do dezintegracji, od Heimatu do wielu ojczyzn. Aktualna debata o społeczeństwie mniejszościowym w Niemczech. Studium przypadku*, [w:] „Archiwum emigracji”, zeszyt 28, 2020, s.279.

⁴ Zob. Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s.23-24.

⁵ Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005, s. 11.

tym, że są one nastawione na tradycyjne postrzeganie, perspektywy i potrzeby widowni, która w większości jest nie-żydowska⁶.

Przyjęcie Bodemannowskiej koncepcji „teatru pamięci” jako punktu odniesienia jest zasadne z tego powodu, że widoczność Żydów w Austrii oraz Niemczech zależna jest od spojrzenia społeczeństwa większościowego. Można je określić mianem „German Gaze”⁷ (niemieckie spojrzenie) bądź analogicznie „Austrian Gaze”. Taka perspektywa stała się podstawą procesu kodowania żydowskości opisanego w rozdziale pierwszym. Bodemann w swojej późniejszej książce *Wodmętach pamięci. Żydowska egzystencja w Niemczech (In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland)* zauważa: „Żydzi w Niemczech są konfrontowani z publicznymi wyobrażeniami o sobie jako kolektywie (...). To niemieckie wyobrażenie o żydowskości jest rodzajem wyobrażonej wspólnoty, która produkowana jest zwłaszcza w mediach”⁸.

Aby zbadać, w jaki sposób kino przyczynia się do kreowania tych wyimaginowanych obrazów żydowskości, należy analizować filmy w kontekście zjawisk społeczno-politycznych. Historia i rola diaspory żydowskiej w omawianych krajach po 1945 stanowi ważny aspekt rozważań zawartych w tym rozdziale. Jednakże celem pracy nie jest ich szczegółowe przedstawienie. Życie Żydów w Niemczech i Austrii po II wojnie światowej zostało opisane w wielu publikacjach, m.in. w pracach Evelyn Adunki⁹, Helgi Embacher¹⁰, Michaela Brennera¹¹ czy Eriki Burgauer¹². W centrum zainteresowania tej rozprawy znajdują się stosunki żydowsko-niemieckie i żydowsko-austriackie. Zostaną więc omówione te debaty oraz wydarzenia, które od zakończenia II wojny światowej wpływały na kontakty między diasporą a społeczeństwami większościowymi. To one uformowały „teatr pamięci” – umacniając go, bądź też ujawniając jego sztuczność.

⁶ Johannes Praetorius-Rhein, *Filmgeschichte und Gedächtnistheater. Zur historischen Konstruktion eines »Jüdischen Films« in der Bundesrepublik*, [w:] *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez, München 2022, s. 97-98.

⁷ Zob. Jakob Baier, Laura Cazés, *Die Serie ist aus jüdischer Perspektive erzählt – einem nichtjüdischen Publikum entgeht das leicht*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 16.06.2020, www.juedische-allgemeine.de/kultur/german-gaze-unorthodox-in-deutschen-wohnzimmern/, [dostęp: 29.03.2023].

⁸ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002, s.185.

⁹ Zob. Evelyn Adunka, *Die vierte Gemeinde: die Geschichte der Wiener Juden von 1945 bis heute*, Berlin, Wien 2000.

¹⁰ Zob. Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen. Juden in Österreich nach 1945*, Wien 1995.

¹¹ Zob. Michael Brenner (red.), *Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart; Politik, Kultur und Gesellschaft*, München 2012.

¹² Zob. Erica Burgauer, *Zwischen Erinnerung und Verdrängung: Juden in Deutschland nach 1945*, Reinbek bei Hamburg 1993.

Opisanie przemian w relacjach niemiecko- czy austriacko-żydowskich po 1945 wymaga ustrukturyzowania wywodu, wprowadzenia cezur czasowych i ram periodyzacji. W odniesieniu do żydowskiego życia w Niemczech propozycje takie można znaleźć m.in. w tekstach Bodemanna¹³ oraz Cilly Kugelman¹⁴. W przypadku Austrii za istotny punkt zwrotny często przyjmuje się aferę Waldheima, jak zrobiła to Andrea Reiter w książce poświęconej żydowskiej literaturze „po Waldheimie”¹⁵. Uwzględnienie kontekstu zarówno niemieckiego, jak i austriackiego wymaga jednak osobnego podejścia. Aby opisać rozwój „teatru pamięci” w tych państwach, warto uwzględnić następujące fazy:

1. okres powojenny (1945 – koniec lat 50./początek lat 60.)
2. koniec eskapizmu (lata 60. do ok. drugiej połowy lat 70.)
3. etap kryształizacji „teatru pamięci” (od połowy lat 70. XX wieku do 1989)
4. nowy ład po 1989 roku

Osobny podrozdział zostanie poświęcony sytuacji Żydów w NRD ze względu na zupełnie inne uwarunkowania historyczno-polityczne niż te w Europie Zachodniej. Znaczące jest też przedstawienie kontekstów literackich, które pokazują, jak polityka pamięci oraz przemiany w relacjach społeczeństwa wpływają na żydowskich autorów, bowiem od mniej więcej lat 80/90. XX wieku można zaobserwować „odrodzenie” żydowskiej literatury w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym. W ostatnim podrozdziale zostaną opisane przemiany zachodzące odpowiednio w kinematografiach Niemiec i Austrii w ostatnich dekadach, gdyż mogą one mieć wpływ na sposób, w jaki twórcy podchodzą do tematu żydowskiego życia po II wojnie światowej.

¹³ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 24-56.

¹⁴ Zob. Cilly Kugelman, *Die Russen kommen. Der demographische Umbruch in den jüdischen Gemeinden Deutschlands*, [w:] *Jüdische Gemeinden in Europa. Zwischen Aufbruch und Kontinuität*, red. Brigitte Ungar-Klein, Wien 2000, s.55-61.

¹⁵ Zob. Andrea Reiter, *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*, Wien 2018.

2.1. Okres powojenny, czyli życie na walizkach

Holokaust nie stanowił jedynie cezury w wielowiekowej historii diaspory w Austrii i Niemczech, oznaczał koniec jej istnienia w dotychczasowej formie. Dan Diner pisze o „negatywnej symbiozie”, która charakteryzuje niemiecko-żydowskie życie po Szoa:

Bo Niemcy i Żydzi zostali przez te wydarzenia na nowo zdefiniowani w stosunku do siebie. Ta ukonstytuowana przez nazistów negatywna symbioza będzie jeszcze całe pokolenia odbijać się na wzajemnych stosunkach między oboma narodami oraz na ich stosunku do siebie samych¹.

„W cieniu Auschwitz” żyją również Żydzi w Austrii, nawet jeśli rozliczenia z przeszłością przebiegały tam zupełnie inaczej niż w RFN. W 1945 roku praktycznie nie istniały żadne perspektywy na odrodzenie się żydowskiego życia w obu krajach. Bodemann (w kontekście Niemiec)² i Marta S. Halpert (w przypadku Austrii)³ podkreślają, że nie można mówić o ciągłości w historii żydowskiej społeczności po 1945 roku. Świadczy o tym nie tylko zmiana jej liczebności, ale też struktury demograficznej. Większość niemieckich i austriackich Żydów albo zginęła, albo uratowała się dzięki emigracji. Nielicznym udało się przeżyć w Europie – ukrywając się bądź dotrwawszy wyzwolenia w obozach. Po doświadczeniach II wojny światowej rzadko decydowali się ponownie zamieszkać w Austrii czy Niemczech⁴. Diasporę w tych krajach odbudowali Żydzi z Europy Wschodniej (*Ostjuden*). Proces ten Bodemann opisuje następująco:

Rzeczywiście zdecydowana większość Żydów w Niemczech jest dzisiaj pod względem religii i kultury bliska żydowskości wschodnioeuropejskiej, jedynie mniejszość posiada korzenie niemiecko-żydowskie. Wschodnioeuropejczy – a przede wszystkim polscy – Żydzi, którzy osiedli w Niemczech, w znaczący sposób ukształtowali charakter dzisiejszej społeczności (....) Auschwitz stanowiło w związku z tym etniczny rozłam między Żydami a Niemcami⁵.

¹Dan Diner, *Negatywna symbioza. Niemcy i Żydzi po Auschwitz*, tłum. Joanna Jabłkowska [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008, s. 386.

² Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996, s. 49.

³ Zob. Marta S. Halpert, *Von der bitteren Erfahrung zum gesunden Selbstbewusstsein. Jüdisches Leben in Österreich nach 1945*, [w:] *Jüdische Gemeinden in Europa. Zwischen Aufbruch und Kontinuität*, red. Brigitte Ungar-Klein, Wien 2000, s. 33.

⁴ Więcej o powracających Żydach, zob. Marita Krauss, *Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945*, München 2001.

⁵ Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 49.

W związku z powyższym autor rozróżnia między Żydami w Niemczech a niemieckimi Żydami⁶. Również w przypadku Austrii można wprowadzić analogiczny podział⁷. Warto zwrócić uwagę na grupę niemieckich i austriackich Żydów, którzy po 1945 roku zdecydowali się powrócić z emigracji. Należeli do niej komuniści i socjaliści, pragnący wywrzeć polityczny wpływ na kształtowanie się swoich ojczyzn po II wojnie światowej. W austriackiej stolicy była to na tyle licząca się grupa, że izraelska gazeta z 1955 roku pisała o „czerwonej asymilacji” w Wiedniu⁸. Niemieccy Żydzi o komunistycznych poglądach wracali, aby współtworzyć NRD, co zostanie dokładnie opisane w części tego rozdziału poświęconej żydowskiemu życiu we wschodniej części Niemiec.

Dla diaspory w Niemczech i Austrii po 1945 roku kluczowy okazał się wpływ wschodnioeuropejskich Żydów. Trzeba więc wyjaśnić, dlaczego po Szoa tak wielu z nich osiedliło się właśnie w tych krajach, zamiast wyjechać do *Erec Israel*, do czego zachęcały ugrupowania syjonistyczne. Po zakończeniu II wojny światowej alianci utworzyli na okupowanych terenach obozy dla tzw. dipisów (od ang. *Displaced Person*), czyli „osób przemieszczonych”⁹. Tak określano ludzi, którzy po wojnie znaleźli się poza swoją ojczyzną i pragnęli do niej wrócić lub zacząć życie w nowym miejscu. Gdy Żydzi dowiadywali się, że nikt z ich rodzin nie przeżył, a ich domy w krajach Europy Wschodniej zostały przejęte, szukali schronienia w obozach dla dipisów. Ponadto wielu Żydów uciekło pod opiekę aliantów także po antysemickich pogromach, takich jak ten w Kielcach w 1946 roku. Niewielu Ocalałych planowało zostać w Europie. Głównymi kierunkami migracji były USA oraz Palestyna, później Izrael. Nie wszystkim udało się jednak wyjechać i stworzyć nowy dom¹⁰. O nich Bodemann pisze następująco: „Pozostali ci Żydzi, którzy ze względu na swoje

⁶ Zob. Tamże.

⁷ Także w kolejnych latach do Niemiec i Austrii przybywali żydowscy uchodźcy z Europy Wschodniej. Było to często związane z antysemickimi nagonkami w krajach bloku wschodniego, jak w przypadku wydarzeń marca 1968 roku w Polsce. Wpływ na żydowską emigrację miały też takie wydarzenia jak proces Słansky’ego, praska wiosna w 1968 i powstanie węgierskie w 1958. Zwłaszcza Austria była częstym celem emigracji, co wiązało się z jej położeniem geograficznym. W latach 70. oraz 80. XX wieku do kraju przybyło wielu Żydów z terenów centralnej Azji (tzw. Żydzi bucharscy). Część z nich pragnęła wyjechać do Izraela, ale ostatecznie zostali w Austrii. Zob. Danielle Spera, *100 x Österreich – Judentum*, Wien 2020, s. 193, a także zob. Marta S. Halpert, *Von der bitteren...*, s. 33-38 oraz zob. Alexia Weiss, *Jude ist kein Schimpfwort. Zwischen Umarmung und Ablehnung. Jüdisches Leben in Österreich*, Wien 2021, s.18-20.

⁸ Zob. Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen. Juden in Österreich nach 1945*, Wien 1995, s. 21.

⁹ Więcej o dipisach w Niemczech oraz Austrii zob. Atina Grossmann, Tamar Lewinsky, *Zwischenstation*, [w:] *Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart; Politik, Kultur und Gesellschaft*, red. Michael Brenner, München 2012, s. 67-94, a także: Danielle Spera, *100...*,s.193 oraz Helga Embacher: *Neubeginn ohne Illusionen...*, s. 62-74.

¹⁰ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002, s. 122-124, a także zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005, s. 80-84.

doświadczenia z Szoa byli duchowo tak rozbici i sparaliżowani, że nigdzie indziej nie mogli rozpocząć nowego życia”¹¹. Podobne obserwacje o Żydach w powojennej Austrii można odnaleźć u Embacher:

Byli za starzy, zbyt chorzy albo po prostu zmęczeni, aby udać się w ciężką podróż do Palestyny. Nie wszyscy chcieli też wyjechać do Izraela, a wiele krajów, jak np. USA, odmawiało wjazdu osobom chorym. Powodem, przemawiającym za pozostaniem, mógł też być język, wielu Żydów i Żydówek z Europy Wschodniej znało niemiecki, podczas gdy hebrajskiego i angielskiego dopiero musieliby się nauczyć¹².

W literaturze przedmiotu pojawia się hebrajskie określenie *Sh'erit ha-Pletah*¹³, które na polski tłumaczy się jako „ocalałe resztki”, co trafnie charakteryzuje kondycję psychiczną Żydów, którzy przeżyli Holokaust.

Warto zwrócić uwagę, że Ocalali stanowili bardzo zróżnicowaną grupą, nawet jeśli wszystkich łączyła trauma II wojny światowej. To, co przede wszystkim odróżniało wschodnioeuropejskich Żydów od austriackich czy niemieckich, to ich związek z judaizmem. „Podczas gdy większość wiedeńskich Żydów – mimo Szoa – starała się zasymilować i okazywała mało zainteresowania tradycjami judaistycznymi, to w obozach dla dipisów znowu odradzało się życie religijne”¹⁴ – pisze Embacher. Również w przypadku Żydów o korzeniach niemieckich można było zauważyć tendencje pro-asymilacyjne¹⁵. Badaczka zaznacza, że między austriackimi oraz wschodnioeuropejskimi Żydami nie nawiązywał się praktycznie żaden dialog¹⁶. Podobnie sytuacja wyglądała w Niemczech, co podkreślali m.in. Dan Diner¹⁷ oraz Y. Michal Bodemann¹⁸.

Choć niemieccy Żydzi stanowili mniejszość wśród diaspory w kraju, to ich głos pozostawał niezwykle znaczący i dużo bardziej wpływowy niż wschodnioeuropejskich Żydów¹⁹. Jak pisze Cilly Kugelman, dopiero po dwóch dekadach demograficzna struktura diaspory stała się widoczna w wyborach gminy. Wcześniej wschodnioeuropejscy

¹¹ Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s.167.

¹² Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen...*, s.72.

¹³ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 24-29.

¹⁴ Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen...*, s.22.

¹⁵ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s.49.

¹⁶ Zob. Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen...*, s. 72-73.

¹⁷ Zob. Dan Diner, *Im Zeichen des Banns*, [w:] *Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart; Politik, Kultur und Gesellschaft*, red. Michael Brenner, München 2012, s. 31-33.

¹⁸ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s.12

¹⁹ Zob. Tamże.

(w większości polscy) Żydzi pozostawali grupą niedoreprezentowaną²⁰. Również w Austrii na czele nowych żydowskich struktur stanęli z początku austriaccy Żydzi, stanowiący *de facto* mniejszość. To właśnie oni w 1948 roku zostali liderami Izraelickiej Wspólnoty Religijnej (*Israelitische Kultusgemeinde Wien*, w skrócie IKG), choć z judaizmem od lat nie mieli wiele wspólnego, gdyż były to osoby zazwyczaj niereligijne, o poglądach komunistycznych²¹. Trzeba zaznaczyć, że Żydzi, którzy chcieli angażować się w budowanie nowej rzeczywistości w Austrii oraz Niemczech, stanowili zdecydowaną mniejszość. Kraje te były postrzegane jako przystanki w drodze do nowego życia, chociaż wielu Żydów ostatecznie właśnie tam się osiedliło na stałe. Często dopiero ich dzieci spełniły marzenie o wyjeździe²². Przypominają o tym wspomnienia reżyserki Ruth Beckermann, przedstawicielki drugiego pokolenia:

Dzieci spełniłyby te wszystkie marzenia, o których kiedyś śnili rodzice [...] Wyjechałyby stąd, do Izraela, do Ameryki. Tam, gdzie „jest przyszłość”. To życzenie się spełniło. Dwie trzecie moich przyjaciółek i przyjaciół rozproszyło się po świecie, tym razem nie w tak dramatycznych okolicznościach²³.

Autorka zauważa, że dzieci Ocalałych często nie były w stanie zrozumieć, dlaczego ich rodzice zamieszkali w kraju zbrodniarzy²⁴. Jak twierdzi Brenner, dopiero wraz z tzw. trzecim pokoleniem stało się jasne, że diaspora będzie stanowiła część niemieckiego społeczeństwa²⁵.

Żydzi, którzy pozostali w Niemczech, przez lata musieli stawić czoła moralnym dylematom, a także stygmatyzacji ze strony innych Żydów. Jak pisze Czollek: „(...) miało się wyrzuty sumienia, że nie opuściło się kraju razem z innymi Żydami i Żydówkami i nie wyjechało do Izraela albo USA”²⁶. Podobne spostrzeżenia można znaleźć u Austriaczki Beckermann: „Także sami Ocalali nie byli wolni od poczucia winy, że żyją w kraju sprawców, a ich dzieci oraz wnuki są narażone na tendencyjny antysemityzm ludności”²⁷. Austria – w przeciwieństwie do Niemiec – nie była widziana jedynie jako „kraj sprawców”.

²⁰ Zob. Cilly Kugelman, *Die Russen kommen. Der demographische Umbruch in den jüdischen Gemeinden Deutschlands*, [w:] *Jüdische Gemeinden in Europa. Zwischen Aufbruch und Kontinuität*, red. Brigitte Ungar-Klein, Wien 2000, s. 53.

²¹ Zob. Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen...*, s. 21.

²² Opisuje to również Bodemann. Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s.128.

²³ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s.10. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s.11.

²⁴ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s.97.

²⁵ Michael Brenner, *Einleitung* [w:] *Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart; Politik, Kultur und Gesellschaft*, red. Michael Brenner, München 2012, s.11.

²⁶ Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s.144.

²⁷ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 97

Żydzi, którzy osiedli tam po wojnie, nie musieli mierzyć się z aż tak silną stygmatyzacją. Może to wynikać ze stosunku Żydów z Europy Wschodniej do Wiednia, na co zwraca uwagę Beckermann:

Nie mieli [Żydzi z Europy Wschodniej – O.W.] przedwojennych doświadczeń z austriackim antysemityzmem i zachowaniem ludności po Anszlusie. Wręcz przeciwnie przynieśli romantyczny, rozpromieniony obraz cesarskiego miasta (...). Niemiecki język i kultura miały jeszcze przed przejściem władzy przez nazistów niezwykle znaczenie dla Żydów z Galicji i Bukowiny (...)²⁸.

Według autorki inaczej wyglądała sytuacja wschodnioeuropejskich Żydów w RFN, którzy raczej rzadko utożsamiają się z przedwojennym dziedzictwem Niemiec²⁹. Warto jednak zaznaczyć, że na decyzję np. polskich Żydów o osiedleniu się w Niemczech także wpłynął brak doświadczenia przedwojennego antysemityzmu w tym kraju, o czym pisze Dan Diner:

Po Zagładzie, choć wydaje się to paradoksalne, negatywne uczucia w stosunku do pierwotnej ojczyzny mogą być nawet silniejsze niż w stosunku do Niemiec i Niemców. Polski antysemityzm był zjawiskiem codziennym, był częścią kultury kraju i jako psychiczne doświadczenie od wieków był jej integralną częścią, stąd można go było nazwać po imieniu. Przemysłowe ludobójstwo, Auschwitz były abstrakcyjne, a wobec abstrakcji nie da się mobilizować codziennie przeżywanych odczuć³⁰.

Mimo to przez lata Żydzi nie dopuszczali do siebie myśli, że mogą osiąść na stałe w Niemczech bądź Austrii. Tę grupę Żydów Bodemann określa mianem *Verweiler* (Trwający)³¹ – to ci, którzy zatrzymali się tam, dokąd trafili po zakończeniu II wojny światowej i przez lata trwali w przekonaniu, że ich sytuacja jest przejściowa. Jak przypomina Beckermann: „(...) nie padło jasne »tak« dla pozostania”³². W wielu publikacjach opisujących żydowskie życie w okresie powojennym powraca symbol walizek, które były zawsze przygotowane do wyjazdu³³. Z jednej strony wyrażało się w ten sposób przekonanie, że Niemcy i Austria rzeczywiście były tylko przystankiem, a emigracja marzeniem, które wcześniej czy później zostanie zrealizowane. Z drugiej strony gotowość do wyjazdu wskazuje

²⁸ Tamże, s. 101.

²⁹ Zob. Tamże, s. 68, a także s.97-103.

³⁰ Dan Diner, *Negatywna symbioza...*, s. 392.

³¹ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s. 125-131.

³² Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s.103.

³³ Zob. Tamże, s. 123-124; a także zob. Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen...*, s.196.

na lęk przed prześladowaniami, ponownym wypędzeniem, Zagładą. Walizki są więc gotowe również na wypadek ucieczki. Sceptycyzm wobec społeczeństwa większościowego był obecny zarówno wśród Żydów w Austrii, jak i Niemczech. W obu przypadkach można mówić o obawie przed powtórzeniem się historii.

Po wojnie alianci podzielili Austrię i Niemcy na strefy wpływów. Powstały cztery strefy okupacyjne – amerykańska, brytyjska, francuska i radziecka. Berlin oraz Wiedeń jako stolice znajdowały się pod kontrolą wszystkich czterech zwycięskich mocarstw. W Niemczech podział ten zniesiono w 1949 roku, gdy oficjalnie ogłoszono powstanie dwóch państw niemieckich RFN i NRD. W Austrii okupację zakończyło podpisanie traktatu państwowego w 1955 roku. Dopóki w obu państwach stacjonowali alianci, rozliczenia z przeszłością były nadzorowane odgórnie. Według aliantów miały one przyjmować formę prawną, o czym świadczą procesy norymberskie z lat 1945-1949³⁴. Aby uniknąć pociągnięcia do odpowiedzialności, wielu Niemców i Austriaków zwróciło się do Ocalałych z prośbą o wystawienie dokumentów, które uwalniały podejrzanych od zarzutów o współpracę z nazistami. Były to tzw. *Persilscheine* (niem. *Schein* – zaświadczenie). Chęć zbliżenia się do Żydów w powojennych latach często była podyktowana czystym wyrachowaniem, co podkreśla już sama nazwa *Persilscheine* – sugerująca potrzebę wybielenia się³⁵. Warto zwrócić uwagę na różnicę na przebieg procesów denazyfikacji w tych dwóch państwach, o czym pisze Małgorzata Golik³⁶. W Austrii – w przeciwieństwie do Niemiec – szybko one się zakończyły, uniemożliwiając przeprowadzenie w kluczowym momencie ważnych debat.

Pragnienie eskapizmu i brak gotowości do rozliczeń z przeszłością cechowała zachowania zarówno Austriaków, jak i Niemców. Na podobieństwa w okresie powojennym wskazuje Beckermann: „Sytuacja w Niemczech i Austrii zaraz po upadku III Rzeszy była z początku taka sama: tu i tam okupujący żołnierze, brak wspomnienia o losie Żydów w pierwszych mowach rządzących i brak reakcji ludności na to, co się stało”³⁷. Autorka nawiązuje do pracy Alexandra i Margarete Mitscherlichów *Niezdolność do żałoby* (*Die Unfähigkeit zu trauern*)³⁸ z 1967 roku. Badacze: „(...) podjęli próbę psychologicznej

³⁴ Po wycofaniu się aliantów jurystyczne rozliczenia z przeszłością szybko zeszły na dalszy plan.

³⁵ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 145

³⁶ Zob. Małgorzata Golik, *Austria na wirażach pamięci. Kilka uwag o austriackim micie pierwszej ofiary*, [w:] *Bezpieczeństwo informacyjne w dobie postprawdy*, red. Tomasz W. Grabowski, Mirosław Lakomy, Konrad Oświecimski, Kraków 2018, s. 249-251. O fikcyjnej denazyfikacji pisze również Karol Franczak. Zob. Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 206-207.

³⁷ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 61.

³⁸ Zob. Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967.

interpretacji wypierania przeszłości nazistowskiej przez Niemców”³⁹. Ich książka przyczyniła się do rozpowszechnienia opinii, że do końca lat 50. XX wieku zarówno niemieckie winy, jak i własne cierpienia narodu niemieckiego były tłumione, traktowane jako tabu, a tematem zastępczym stała się m.in. odbudowa kraju po II wojnie światowej, a następnie cud gospodarczy. „Zasadnicza teza autorów dotyczyła tego, że aby opłakać ofiary nazizmu, najpierw trzeba odsłonić i przepracować własne zranienie, polegające na rozbiciu świata, na którym opierał się narodowy socjalizm”⁴⁰ – wyjaśnia Katarzyna Bojarska. Celem tej rozprawy nie jest dokładana analiza powodów, dla których w powojennych latach unikano dyskusji o odpowiedzialności. Istotne jest natomiast, w jaki sposób chęć eskapizmu i skupienie na odbudowie kraju wpłynęły na diasporę żydowską i jej relacje ze społeczeństwem większościowym.

W pierwszych powojennych dekadach temat rozliczeń z przeszłością rzadko pojawiał się w przestrzeni publicznej w obu państwach. W przypadku Austrii można to łączyć z konstytuowaniem się mitu pierwszej ofiary, według którego Anszlus kraju do III Rzeszy był pierwszym aktem agresji Hitlera⁴¹. Natomiast niemieckie elity polityczne zdawały sobie sprawę, że ich działania są przedmiotem zainteresowania światowej opinii, a więc milczenie o przeszłości miało inny wymiar niż w Austrii. Już Herbert Blankenhorn, doradca pierwszego po wojnie kanclerza Konrada Adenauera, podkreślał, że odcięcie się od nazistowskiej przeszłości jest ważne dla wizerunku kraju i jednocześnie wskazywał na rolę reparacji⁴². Świadczy o tym jego przemowa z 1951 roku: „Te niewyobrażalne zbrodnie popełnione w imieniu Niemców wymagają moralnego i materialnego zadośćuczynienia zarówno za krzywdy wyrządzone poszczególnym Żydom, jak i za utraconą własność, nawet jeśli nie żyją ludzie, którzy mogliby się o nią upomnieć”⁴³.

W 1949 roku, w tym samym, gdy doszło do powstania RFN i NRD, John J. Mcloy’a (amerykański pełnomocnik w Niemczech) wypowiedział następujące słowa o diasporze: „(...) to w jaki sposób [społeczność żydowska – przyp. O.W.] stanie się nową częścią Niemiec i się z nimi połączy, będzie – według mnie – przedmiotem dokładnej obserwacji ze strony całego

³⁹ Katarzyna Bojarska, *Żaloba*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 561.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Zob. Heidemarie Uhl, *Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, [w:] „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft”, nr 30(1), 2001, s. 19-34.

⁴² Zob. Ruth Beckermann *Unzugehörig...*, s.63.

⁴³ Cyt. za: Jacek Tacik, *Jak nie lubić Żyda?*, Katowice 2023, s. 144-145. Cała przemowa: <https://www.konrad-adenauer.de/seite/27-september-1951/>, [dostęp: 13.05.2025].

świata. Sądzę, że to prawdziwy sprawdzian dla postępu Niemiec”⁴⁴. Inaczej było w przypadku Austrii, która pozostawała wprawdzie pod okupacją aliantów aż do 1955 roku, ale ocena jej zdolności do bycia demokratycznym państwem nie zależała od stosunku wobec żyjących w kraju Żydów czy też nowopowstałego państwa Izrael⁴⁵. Gdy 15 maja 1955 podpisano traktat państwowy, Austria uniknęła losu Niemiec, podzielonych przez dekady na dwie strefy wpływów. Data ta stała się symbolem odzyskania przez kraj niepodległości, którą Hitler odebrał mu w marcu 1938 roku⁴⁶. Austria została potraktowana inaczej niż Niemcy, ponieważ już w 1943 roku na mocy tzw. deklaracji moskiewskiej, którą przyjęli alianci, ogłoszono, że Anszlus do III Rzeszy był nielegalny. W powojennym traktacie państwowym zapisano, że „z austriackiego życia politycznego, gospodarczego i kulturalnego zostaną usunięte wszystkie znamiona nazizmu”⁴⁷. Stało się to podstawą dla powstania mitu pierwszej ofiary, który Ruth Beckermann nazywa „kamieniem węgielnym Drugiej Republiki”⁴⁸.

Narracje o latach 1938-1945 w Austrii zdominowały historie o ruchu oporu i cierpieniu lokalnej ludności, a także jej niechęci wobec wojny prowadzonej przez Hitlera. Kwestia odpowiedzialności za nazistowskie zbrodnie nie była poruszana, ponieważ uznano, że nie można mówić o współodpowiedzialności, gdyż Austria po Anszlusie nie była wolnym krajem. Mit pierwszej ofiary, jak podkreśla Heidemarie Uhl, nie odpowiadał rzeczywistości historycznej. Wypierał austriacki entuzjazm z powodu przyłączenia kraju do III Rzeszy, a także panujący w kraju antysemityzm⁴⁹. Nastąpiło odcięcie się od Niemiec, którym przypisano całkowitą odpowiedzialność za nazistowskie zbrodnie. To na nich miał spoczywać obowiązek rozliczenia się z przeszłością⁵⁰. Ponadto w powojennym dyskursie Żydzi stali się jednymi z wielu ofiar wojny, na co zwraca uwagę Karol Franczak:

Wszystkie ofiary zostały umieszczone w kategorii My, jednakże bez rozróżniania konkretnych grup poszkodowanych. Sprawcy, zgodnie z logiką »głosu wewnętrznego«, zostali przesunięci do kategorii Oni, natomiast wśród tej grupy nie było przedstawicieli społeczeństwa austriackiego⁵¹.

⁴⁴ Cyt. za: Michael Brenner, *Einleitung*, [w:] *Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart; Politik, Kultur und Gesellschaft*, red. Michael Brenner, München 2012, s.10.

⁴⁵ Zob. Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen...*, s.77.

⁴⁶ Zob. Heidemarie Uhl, *Vom ersten Opfer zum Bekenntnis zur Mitverantwortung. Österreichs Umgang mit der NS-Vergangenheit*, [w:] *Opfermythen in Zentraleuropa*, red. László Levente Balogh, Christoph Leitgeb, Wien 2021, s.198.

⁴⁷ Cyt. za: Josef Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main 1995, s. 70.

⁴⁸ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 41.

⁴⁹ Zob. Heidemarie Uhl, *Das »erste Opfer«...*, s. 20-23.

⁵⁰ Zob. Heidemarie Uhl, *Vom ersten Opfer...*, s.191.

⁵¹ Karol Franczak, *Kalający...*, s. 55.

Nie istniała więc przestrzeń na debatę o wyjątkowości Szoa. Zasadnicza różnica między austriackim i niemieckim dyskursem o II wojnie światowej wynikała z tego, że Austria mogła przedstawiać się jako „wspólnotę niezliczonych ofiar”⁵². Pod tym względem sytuacja Austrii przypominała tę w NRD, gdzie państwo ogłosiło własną niewinność i przypisywało ogromne znaczenie komunistycznej opozycji⁵³.

Stosunek do Żydów od lat 50. kształtował się w RFN inaczej niż w Austrii nie z powodu różnych wizji moralności albo różnego zrozumienia winy. Niemcy nie mieli furtki, którą dostali Austriacy, jaką było wystylizowanie się na ofiarę (...). Powody, dla których ten stosunek rozwinął się w tak odmienny sposób, związane są z politycznymi kalkulacjami Niemiec Zachodnich, które potrzebowały Żydów do nowego samookreślenia. Gdy Konrad Adenauer w 1950 roku zaczął definiować międzynarodową pozycję młodej republiki, zauważył, że stosunek do Żydów jest ważnym czynnikiem przy realizacji jego celów. Koniec okupacji oraz lepsze relacje z USA mogły zostać osiągnięte tylko poprzez lepsze relacje z Żydami oraz Izraelem (...). W politycznych kalkulacjach Austrii Żydzi nie byli potrzebni. Reprezentatywna rola, którą mieli oni przyjąć w RFN jako symbol funkcjonującej demokracji, została w Austrii przypisana ruchowi oporu⁵⁴.

Austriaccy politycy przyjmowali więc zgoła inną postawę niż Niemiec, o czym świadczy m.in. wypowiedź Karla Rennera (pierwszego kanclerza po wojnie) z 1946 roku: „Z pewnością nie pozwolimy, aby nowa gmina z Europy Wschodniej tutaj przybyła i osiedliła się, podczas gdy nasi ludzie potrzebują pracy”⁵⁵. Danielle Spera, wieloletnia dyrektorka Muzeum Żydowskiego w Wiedniu, zauważa: „Powracający Żydzi nie byli mile widziani i spotykali się z ogromnymi biurokratycznymi trudnościami, a także szykanami, gdy chcieli odzyskać mieszkanie czy firmę. Austriacka polityka nie była zainteresowana odnową żydowskiej gminy (...)”⁵⁶. Podobną refleksję można odnaleźć również u Beckermann⁵⁷.

Różny był też stosunek opinii międzynarodowej do Austrii i Niemiec po 1945 roku. Podczas gdy RFN musiała zmierzyć się z realnym (często finansowym) zadośćuczynieniem, to World Jewish Congress oraz Izrael już w 1952 roku zrezygnowali z pretensji do

⁵² Zob. Helga Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen...*, s.143.

⁵³ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s.61-69.

⁵⁴ Tamże, s. 62-65.

⁵⁵ Cyt. za: Gerald John, Peter Mayr, *Als Renner die »Judenfrage« stellte*, [w:] „Der Standard“, 07.05.2013, <https://www.derstandard.at/story/1363710346814/als-renner-die-judenfrage-stellte>, [dostęp: 11.04.2023].

⁵⁶ Danielle Spera, *100...*, s. 193.

⁵⁷ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s.71-84.

odszkodowań, które miałyby wypłacić Austria. Na władzach austriackich nie spoczywał więc ciężar zewnętrznej presji w kwestii reparacji wojennych, nacisk wywierali natomiast mieszkający w kraju Żydzi⁵⁸. Dla stosunku Austriaków do rozliczeń z przeszłością symptomatyczne są słowa wypowiedziane w 1948 roku przez ministra Oskara Helmera w trakcie obrad nad wypłacaniem odszkodowań ofiarom hitlerowskiego reżimu: „Jestem za tym, aby sprawę przeciągać”⁵⁹. Austriackie władze nie były chętne, aby dokonywać rozrachunków i liczyły, że po wycofaniu aliantów nie będą musiały podejmować się tego zadania⁶⁰.

Niemcy musiały natomiast zmierzyć się z odpowiedzialnością (również tą finansową) za zbrodnie II wojny światowej, co wymusiło na nich zupełnie inny stosunek do Żydów. W przypadku RFN-u Izrael i międzynarodowa społeczność nie odstąpiły od żądań reparacji. Jak twierdzi Dan Diner, panował nieoficjalny bojkot Niemiec przez Żydów, w szczególności tych w Izraelu. Przedstawiano je jako kraj „splamiony krwią”, w którym Żydzi nie powinni mieszkać, a ci, którzy pozostali, byli często uznawani za zdrajców⁶¹. Wszystkich obywateli niemieckich uznano za winnych Szoa. To przekonanie funkcjonowało przez wiele dekad. Przypomina o tym dokument *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer) w którym pokolenie dziadków nie może pogodzić się wyjazdem wnuków z Izraela do Berlina czy Wiednia. Stygmatyzacja Niemiec jako kraju sprawców paradoksalnie doprowadziła do tego, że w okresie powojennym mieszkający w tym kraju Żydzi bezkrytycznie podchodzili do kwestii integracji, na co zwraca uwagę Max Czollek:

Zwrot ku niemieckiemu społeczeństwu był też wynikiem izolacji Żydów i Żydówek żyjących w Niemczech (...). Ci, którzy po Szoa, osiedli w Niemczech – czy to ze zdrowotnych, rodzinnych czy innych powodów – mieli ciężko, ponieważ znajdowali się pod ogromną presją i koniecznością usprawiedliwiania się⁶².

Bodemann zwraca uwagę na ignorowanie przejawów antysemityzmu (w szczególności przez nielicznych Ocalałych niemieckich Żydów) w celu uzyskania akceptacji ze strony

⁵⁸ Zob. Tamże, s. 133.

⁵⁹ Zob. Robert Knight, »Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen«. Die Wortprotokolle der österreichischen Bundesregierung von 1945 bis 1952 über die Entschädigung der Juden, Köln, Wien 2000.

⁶⁰ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 45-47.

⁶¹ Zob. Dan Diner, *Im Zeichen...*, s. 20-31.

⁶² Max Czollek, *Desintegriert...*, s. 89.

społeczeństwa większościowego⁶³. Również w Austrii można było zaobserwować podobne procesy, o czym pisze Dagmar C. G. Lorenz⁶⁴.

Biorąc pod uwagę, że II wojna światowa oznaczała koniec życia żydowskiego w tych państwach w dotychczasowej formie, to okres od 1945 roku stanowi nowy początek, co wiązało się także z koniecznością powołania instytucji umożliwiających samoorganizację. W Austrii do dziś działa wspominane już IKG, które „(...) pozostaje jedyną uznawaną przez państwo organizacją reprezentującą naród żydowski w Wiedniu. Ze względu na wypędzenie oraz wymordowanie większości austriackich Żydów w trakcie Szoa, to właśnie IKG jest najważniejszą żydowską organizacją w Austrii”⁶⁵. Natomiast w RFN istotną rolę w dialogu niemiecko-żydowskim odgrywa Centralna Rada Żydów w Niemczech (*Zentralrat der Juden in Deutschland*), która została założona we Frankfurcie nad Menem w 1950 roku. Znaczące jest użycie w nazwie określenia „Żydzi w Niemczech” zamiast „niemieccy Żydzi”. Koresponduje to z tezą o braku ciągłości historii Żydów w tym kraju po 1945 roku. Wymienione instytucje do dziś kształtują stosunki niemiecko/austriacko-żydowskie. Wypowiedzi ich przedstawicieli często są interpretowane jako „głos Żydów”, co stanowi ważny element w debacie o tym, kto ma prawo wypowiadać się jako Żyd. Powstanie struktur organizacyjnych można również uznać za pierwszy sygnał świadczący o tym, że pobyt Żydów w RFN i Austrii nie był już tylko krótkim przystankiem w drodze do Izraela bądź USA.

Warto zwrócić uwagę, że z milczenie, które dominowało w opisywanym okresie, naznaczyło również kino lat 50. i 60. XX wieku. Twórcy filmowy nie poruszali raczej tematu Holokaustu i żydowskiego życia⁶⁶, przeważały produkcje, które miały zapewnić ucieczkę od trudów powojennego życia. Żydzi pozostawali Obcymi, o których mało się mówiło. Nie rozwijał się jeszcze „teatr pamięci”. Bodemann stawia tezę, że w dwóch pierwszych dekadach po wojnie w Niemczech milczano o Zagładzie Żydów, ponieważ w społeczeństwie wciąż żyło wielu „starych nazistów”⁶⁷. Magdalena Saryusz-Wolska opisując ten okres, zauważa:

⁶³ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 49.

⁶⁴ Zob. Dagmar C. G. Lorenz, *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*, [w:] *A History of Austrian Literature 1918–2000*, red. Katrin Kohl, Rochester, Woodbridge, 2010, s.193.

⁶⁵ Tim Corbett, 1852: *Gründung der Israelitischen Kultusgemeinde Wien. Von der Entstehung bis zur Gegenwart*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte”, <https://hdgoe.at/israelitische-kultusgemeinde-wien>, [dostęp: 11.04.2023].

⁶⁶ Krótko po wojnie – w trakcie alianckiej okupacji – powstało kilka filmów, które starały się mierzyć z tą tematyką, jak: *Morituri* (1948, reż. Eugen York) wyprodukowany przez firmę CCC-Film Artura Braunera, *Małżeństwo w mroku* (*Ehe im Schatten*, 1947, reż. Kurt Maetzig), a także film w jidysz, czyli *Droga jest długa* (*Lang ist der Weg*, 1948, reż. Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein).

⁶⁷ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s.27

Wymownym wyrazem milczenia lat 50. były tak zwane *Heimatfilme*, których twórcy ukazywali widzom sielskie światy przedstawione, pozbawione śladów niedawnych dramatów wojennych. Nie oznacza to jednak, że w środowiskach intelektualnych uciekano od tematyki rozrachunkowej – była ona cały czas obecna, chociażby w kręgach literackich, na przykład w twórczości pisarzy związanych z „Grupą 47” (m.in. Heinrich Böll, Uwe Johnson, Peter Weiss czy Günter Grass)⁶⁸.

Nawet jeśli grupa 47 uznawana jest za ważny głos w powojennej debacie o nazistowskiej winie, to w ich dyskusji – co wydaje się symptomatyczne dla tego okresu – brakuje refleksji o tragedii Żydów. Trzeba podkreślić, że znaczenie tej grupy dla rozliczeń zostało zakwestionowane na początku XXI wieku, gdy na jaw zaczęła wychodzić nazistowska przeszłość niektórych jej członków⁶⁹. Przełomowa okazała się publikacja Klausa Briegleba *Lekceważenie i tabu – pismo polemiczne dotyczące pytania – jak antysemitcka była grupa 47* (*Missachtung und Tabu – Eine Streitschrift zur Frage: Wie antisemitisch war die Gruppe 47?*)⁷⁰. Autor przywołuje m.in. występ Paula Celana z 1952 roku, gdy patetyczna deklaracja żydowskiego poety wywołała śmiech wśród publiczności i porównania do maniery przemówień Josepha Goebbelsa⁷¹. To nietaktowne zachowanie niemieckich literatów może w sposób symptomatyczny świadczyć o braku zrozumienia dla sytuacji Ocalałych w okresie powojennym.

⁶⁸ Magdalena Saryusz-Wolska, Wprowadzenie [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009, s.10.

⁶⁹ Zob. Stephan Braese, *Gruppe 47*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.118-119.

⁷⁰ Zob. Klaus Briegleb, *Mißachtung und Tabu: eine Streitschrift zur Frage: Wie antisemitisch war die Gruppe 47?*, Berlin, Wien 2003.

⁷¹ Zob. Helmut Böttiger, »Alle Dichter sind Juden«. Der Auftritt Paul Celans bei der Gruppe 47 im Mai 1952, https://assets.deutschlandfunk.de/FILE_afa78409d62ce194fe7c19b98ed1c9b2/original.pdf, [dostęp: 23.05.2023].

2.2. Koniec eskapizmu (lata 60. do ok. drugiej połowy lat 70. XX wieku)

W latach 50. XX wieku pytania o winę i odpowiedzialność za wydarzenia II wojny światowej nie padały zbyt często, jednak już pod koniec tej dekady zaczęły pojawiać się zapowiedzi zmian w niemieckim obrachunku z historią. Za ich pierwszy zwiastun można uznać proces w Ulm w 1958 roku, po którym utworzono Centralę Badań Zbrodni Narodowosocjalistycznych (*Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen*) w Ludwigsburgu. Miejsce to pojawia się w takich filmach jak *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus) czy *Gra w ojca* (*Vaterspiel*, 2009, reż. Michael Glawogger). W jurystycznych rozliczeniach z przeszłością przełom dokonał się 23 maja 1961 roku, gdy David Ben-Gurion oświadczył, że w Argentynie schwytano Adolfa Eichmanna i zostanie on postawiony przed sądem w Izraelu. W Niemczech Zachodnich proces Eichmanna stał się ważnym tematem medialnym. Natomiast ORF (*Österreichischer Rundfunk*), austriacki publiczny nadawca radiowo–telewizyjny, nie poświęcał mu wiele uwagi. Do Jerozolimy nie wysłano nawet żadnego korespondenta¹, mimo (albo właśnie z tego powodu) że Eichmann był Austriakiem. Uwikłanie obywatela Austrii w nazistowską machinę Zagłady nie współgrało z mitem pierwszej ofiary. O różnicach pomiędzy recepcją procesu Eichmanna w Austrii i RFN pisze Judith Keilbach:

W Austrii, która postrzegała siebie jako pierwszą ofiarą Hitlera, zajmowanie się narodowosocjalistyczną polityką Zagłady nie budziło zainteresowania, dlatego ORF nie potrzebowało mieć korespondentów na miejscu, aby zbierać materiał z procesu. Natomiast Niemcy wysłali do Jerozolimy dwóch korespondentów, którzy dwa razy w tygodniu opowiadali o wydarzeniach z sali sądowej podczas specjalnej edycji *Eine Epoche vor Gericht* [z niem. *Epoka przed sądem* – przyp. OW.].²

Wagę procesu Eichmanna dla niemieckiej polityki pamięci i stosunków niemiecko-żydowskich w tamtym okresie dostrzega również Bodemann. Jako znaczące wymienia także

¹ Zob. Judith Keilbach, *Der Eichmann-Prozess im österreichischen Fernsehen. Ein Medienereignis mit geringer Resonanz*, [w:] „S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation“, Vol.5. No. 1, 2018, s.4-10.

² Tamże, s. 9-10. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Świadkowie, ofiary, mściciele... Żydowskie bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie Murer: Anatomia procesu i Labiryntu kłamstw*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”, nr 16, 2021, s.70.

następujące wydarzenia: drugi proces oświęcimski (1963-1965)³, debaty o nawiązaniu stosunków dyplomatycznych między Izraelem a Niemcami Zachodnimi (1965), wojnę sześciodniową (1967), protesty studenckie (1968) oraz ukłęknięcie Willy'ego Brandta (1970), stanowiące *quasi*-prolog dla „teatru pamięci”⁴.

Proces Eichmanna czasowo zbiegł się w RFN z premierą filmu *Czarny żwir* (*Schwarzer Kies*, 1961, reż. Helmut Käutner), który oburzył przedstawicieli Centralnej Rady Żydów w Niemczech. Jej ówczesny przewodniczący Henrik van Dam pozwał twórców (reżysera, producenta i szefa UFY), uznając ich dzieło za antysemickie. Akcja filmu rozgrywa się w amerykańskim sektorze w powojennych Niemczech. Kontrowersje wywołała szczególnie scena konfliktu między żydowskim właścicielem pubu (Ocalałym z Holokaustu, co zdradza numer obozowy widoczny na jego przedramieniu) a pijanymi gośćmi, których można zidentyfikować jako byłych nazistów. W kłótni padają antysemickie określenia takie jak „żydowska świnia” (*Judensau*). Doprowadziło to do protestów, w wyniku których film ocenzurowano, a problematyczne fragmenty wycięto. W zmienionej wersji właściciel pubu nie był już rozpoznawalny jako Żyd. Przez wiele lat oryginalna wersja nie była dostępna⁵. Frank Stern opisując kontrowersje wokół *Czarnego żwiru*, zauważa:

Co takiego zrobił Käutner, co miało obrazić tak wielu? Jego przekroczenie granic polegało na tym, że w sposób filmowy dotknął jednego z podstawowych tabu niemieckiej kultury. W przewrotny sposób pokazał niemieckiemu społeczeństwu lustro, w którym można było dostrzec miałość oficjalnie obowiązującego filosemityzmu z jego żelaznym nakazem: nigdy nie mów ani nie przedstawiaj publicznie niczego antyżydowskiego, ponieważ jest to sprzeczne z oficjalnym niemieckim obrazem samych siebie⁶.

Brakowało jakiegokolwiek dyskusji o tym, czy dzieło Käutnera rzeczywiście jest antysemickie, czy też tylko obrazuje antysemityzm w powojennych Niemczech. Ocenzurowanie służyło jedynie odsunięciu oskarżeń. Klaus Davidowicz twierdzi, że film trafił na nieodpowiedni moment – niemieckie społeczeństwo nie było jeszcze gotowe, aby zmierzyć się

³ Zarówno w schwytanie Eichmanna, jak i organizację drugich procesów oświęcimskich zaangażowany był prokurator Hesji – Fritz Bauer. Był on Żydem, a jego biografia w ostatnich latach stała się inspiracją dla kilku twórców filmowych, co zostanie dokładniej opisane w podrozdziale 3.1.2.

⁴ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002, s. 66-84.

⁵ Więcej o tym skandalu, zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen Nach 1945*, Berlin 2016, s.91-93, a także Frank Stern, *Film in the 1950s. Passing Images of Guilt and Responsibility*, [w:] *The Miracle Years: A Cultural History of West Germany, 1949-1968*, red. Hanna Schissler, Princeton 2020, s 277.

⁶ Frank Stern, *Film in the 1950s...*, s. 277.

z problemami, na które zwracał uwagę *Czarny żwir* – „(...) w czasach codziennych sprawozdań z procesu Eichmanna było to za wiele dla publiczności, która chciała tylko jednego – politycznej poprawności”⁷.

Natomiast Austria w latach 60. XX wieku nadal podtrzymywała „mit pierwszej ofiary”. Pojawiły się wprawdzie instytucje, których celem było rozliczenie z przeszłością, ale ich głos nie przebijał się do głównego dyskursu. Przykładem jest działalność Szymona Wiesenthala (określanego mianem „łowcy nazistów”)⁸ – już jesienią 1961 roku otworzył on w Wiedniu Centrum Dokumentacyjne Związku Żydów Prześladowanych przez Reżim Nazistowski (*Dokumentationszentrum des Bundes Jüdischer Verfolgter des Naziregimes*). Różnice w austriackiej i zachodnioniemieckiej polityce pamięci tamtego okresu dobrze ilustrują wyroki w procesach przeciwko nazistowskim zbrodniarzom. Warto porównać wymieniany przez Bodemanna drugi proces oświęcimski we Frankfurcie nad Menem z procesem przeciwko Franzowi Murerowi, który odbył się w Grazu⁹. Oba rozpoczęły się w 1963 roku. W tym pierwszym oskarżono 24 osoby, które pełniły służbę w obozie koncentracyjnym w Auschwitz i obozie Zagłady Auschwitz-Birkenau. W sierpniu 1965 ogłoszono wyroki, tylko trzy osoby zostały uniewinnione¹⁰, mimo to wymierzone kary wielu uznało za zbyt łagodne¹¹. Współcześnie drugim procesom oświęcimskim przypisuje się ważną rolę w niemieckich rozliczeniach z nazistowską przeszłością:

Procesy pomogły jednak w rozpoczęciu debat, które określiły sposób, w jaki w kolejnych latach i dekadach obchodzono się z nazistowskimi zbrodniami. Więcej osób zrozumiało, że nie można grubą kreską oddzielić narodowosocjalistycznych zbrodni. Równolegle do procesu w Bundestagu dyskutowano nad tym, że morderstwo nie powinno ulegać przedawnieniu (...) ¹².

⁷ Klaus Davidowicz, *Von der UFA zur NEO-UFA. Schwarzer Kies*, [w:] „Filmarchiv.at“, <https://www.filmarchiv.at/program/film/schwarzer-kies/>, [dostęp: 05.05.2023].

⁸ Wiesenthal zajął się ściganiem nazistów zaraz po zakończeniu II wojny światowej. Jego działalności poświęcono film dokumentalnym *Sztuka pamiętania – Szymon Wiesenthal (Die Kunst des Erinnerns – Simon Wiesenthal)*, 1994, reż. Hannah Heer, Werner Schmiedel).

⁹ Więcej o filmowych reprezentacjach tych procesów zob. Olga Wesołowska, *Świadkowie, ofiary, mściciele...*, s.66-84.

¹⁰ Zob. Wyrok w sprawie karnej przeciwko Mulce, https://www.auschwitz-prozess.de/materialien/M_01_Urteil/, [dostęp: 07.06.2022].

¹¹ Zob. Redakcja „Hintergrund aktuell“, *Vor 55 Jahren: Urteil im Frankfurter Auschwitz-Prozess*, [w:] „Hintergrund aktuell“, 14.08.2020, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess/>, [dostęp: 07.06.2022].

¹² Tamże. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Świadkowie, ofiary, mściciele* s.71.

Natomiast proces Murera, znanego jako „rzeźnik z Wilna”, można uznać za przykład *par excellence* austriackiej „ucieczki przed odpowiedzialnością”¹³. Mimo zarzutu siedemnastu morderstw uznano go za niewinnego:

Murer może opuścić sąd jako wolny człowiek, jego zwolennicy świętują. W Grazu wykupiono wszystkie bukiety. Skandaliczny wyrok, który szydzi z ofiar i czyni ze sprawcy zwycięzcę, niszczy uznanie dla austriackiego wymiaru sprawiedliwości, a w stosunkach z Izraelem doprowadza do kryzysu¹⁴.

Rozprawa Murera nie była odosobnionym przypadkiem, wiele spraw przeciwko nazistowskim zbrodniarzom kończyło się w Austrii wyrokiem uniewinniającym¹⁵. Przypomina o tym zresztą Christian Frosch w filmie *Murer: Anatomie eines Prozesses* (2018, reż. Christian Frosch). Warto przywołać w tym kontekście opinię Maxa Czollka, który twierdzi, że również w Niemczech jurystyczne rozliczenie ze zbrodniami nazistowskimi tak naprawdę nigdy nie nastąpiło. Odbyło się stosunkowo niewiele procesów, a ze względu na wiek i stan zdrowia oskarżonych często nie wykonywano wyroków. Mimo to Niemcy – według Czollka – chętnie wspominają głośne wydarzenia, jak właśnie drugie procesy oświęcimskie, aby podtrzymywać iluzję rozliczeń¹⁶. Rozpamiętywanie pewnych wydarzeń należy bowiem – jak zauważa Justyna Tabaszewska – do procesu „(...) ujednolicania pamięci, konstruowania jej tak, by była wygodnym narzędziem w budowaniu określonej tożsamości zbiorowej”¹⁷. Porównując sytuację prawną w Austrii i Niemczech, trzeba jednak przyznać, że w RFN podjęto więcej kroków, które miały pomóc w pociągnięciu byłych nazistów do odpowiedzialności. Od 2011 roku możliwe jest ściganie osób współodpowiedzialnych za to, że „(...) nazistowska maszyna zabijania mogła funkcjonować”¹⁸. Wcześniej konieczne było udowodnienie oskarżonemu udziału w morderstwie. Ponadto w Niemczech – inaczej niż w Austrii – zniesiono regulacje dotyczące

¹³ Johannes Sachslehner, *Skandal um NS-Täter Franz Murer. Wie der »Schlächter von Wilna« davonkam*, [w:] „Der Spiegel“, 12.03.2018, <https://www.spiegel.de/geschichte/franz-murer-wie-der-schlaechter-von-wilna-davonkam-a-1196765.html>, [dostęp: 07.06.2022].

¹⁴ Tamże. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Świadkowie, ofiary, mściciele ...*, s. 71.

¹⁵ Zob. Kerstin von Lingen, *Der Umgang mit den politischen Eliten des Nationalsozialismus nach 1945. Was Erinnerungskultur mit Nachkriegsjustiz zu tun hat*, [w:] „Austria Presse Agentur“, 23.08.2022, <https://science.apa.at/gastbeitrag/der-umgang-mit-den-politischen-eliten-des-nationalsozialismus-nach-1945-was-erinnerungskultur-mit-nachkriegsjustiz-zu-tun-hat/> [dostęp: 09.05.2025].

¹⁶ Zob. Max Czollek, *Versöhnungstheater*, München 2023, s. 122.

¹⁷ Justyna Tabaszewska, *Pamięć afektywna. Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku*, Toruń 2022, s. 138.

¹⁸ Redakcja „Hintergrund aktuell“, *Vor 55 Jahren...*

przedawnienia w sprawach o morderstwo¹⁹. Dzięki temu wciąż możliwe jest ściganie i sądzenie nazistowskich zbrodniarzy.

Z ważnych dla stosunków niemiecko-żydowskich wydarzeń z lat 60. XX wieku – obok jurysdykcyjnych rozliczeń – trzeba wymienić także wojnę sześciodniową²⁰. Stanowisko niemieckich mediów wobec wiadomości z Bliskiego Wschodu analizował Dan Diner:

Jeśli prawdą jest przypuszczenie, że w Niemczech poczucie winy w stosunku do Żydów jest powszechne, to głośno okazywana radość ze zwycięstwa byłych ofiar była wyrazem ulgi, ponieważ oczekiwana kara zostanie wykonana na innych, na Arabach i wyrównanie krzywd wreszcie się dokona – choć jest egzekwowane nie na faktycznych sprawcach²¹.

Trzeba zaznaczyć, że ten pozytywny odbiór sukcesów Izraela nie dotyczył niemieckiej lewicy, która w tamtym okresie – według Moishego Postone – zwróciła się ku radykalnemu antysyjonizmowi²². Od 1967 roku zachodnoniemiecka lewica zaczęła kreować nową narrację, według której Żydzi nie byli już postrzegani jako ofiary, lecz coraz częściej zaczęto przypisywać im cechy nazistów, ofiarami stali się natomiast Palestyńczycy. Postone zaznacza, że cierpienie Palestyńczyków trwało już dłużej, ale dopiero „błyskawiczna wojna” Izraelczyków doprowadziła do zmiany postawy wśród przedstawicieli lewicy. Badacz stawia tezę, że w trakcie wojny na wyczerpanie na przełomie lat 60. i 70. XX wieku Palestyńczycy stali się „nowymi Żydami”, z którymi łatwiej było się identyfikować, ponieważ nie byli biernymi ofiarami²³. Refleksja Postone koresponduje z tym, co Diner pisze o konflikcie izraelsko-libańskim:

Miało się faktycznie nieodparte wrażenie, że w niemieckich określeniach sposobu postępowania Izraela, nazywanego „ludobójstwem” lub Holokaustem nie chodziło o potworność wojny, o bezsilność Palestyńczyków lub o cierpienie libańskich ofiar izraelskiej inwazji. W tych spontanicznych sformułowaniach kryło się oczekiwanie w stosunku do

¹⁹ Zob. Colette M. Schmidt, *Prozesse gegen NS-Verbrecher: Auf ewig versäumte Gerechtigkeit*, [w:] „Der Standard”, 28.05.2022, <https://www.derstandard.de/story/2000136104393/prozesse-gegen-ns-verbre-cher-auf-ewig-versaeumte-gerechtigkeit>, [dostęp: 26.04.2023].

²⁰ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s.67.

²¹ Dan Diner, *Negatywna symbioza. Niemcy i Żydzi po Auschwitz*, tłum. Joanna Jabłkowska [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008, s. 390.

²² Zob. Moishe Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*, Freiburg 2005, wersja online: https://www.ca-ira.net/verlag/leseproben/postone-deutschland_lp/, [dostęp: 10.05.2023].

²³ Zob. Tamże.

Izraelczyków, iż urzeczywistnią ukryte w pojęciach czyny, by poczucie winy mogło zniknąć dzięki wyrównaniu krzywd, by minęło wreszcie pełne lęku oczekiwanie kary²⁴.

Również w Austrii wydarzenia 1967 roku wpłynęły na diasporę, co opisują Helga Embacher i Margit Reiter²⁵. Austriacka lewica w trakcie wojny sześciodniowej przyjęła jednak pozycję „proizraelską”. Zmiany przyniosły dopiero kolejne dekady, a w latach 80. XX wieku (podczas wojny libańskiej) krytyka Izraela w Austrii osiągnęła apogeum. Szczególnie negatywnie wypowiadali się przedstawiciele tzw. Nowej Lewicy²⁶. Jak wspomina Ruth Beckermann, wielu Żydów po 1945 roku związało się z Nową Lewicą, która wydawała się bezpieczną przestrzenią, wolną od antysemitycznych uprzedzeń²⁷. Było to jedynie mylące wrażenie. Niechęć do Żydów po stronie lewicy często ujawnia się w antysyjonistycznych postawach, które w skrajnej formie mogą przyjmować formę ataków na przedstawicieli mniejszości żydowskich czy też stygmatyzacji. Autorka opisuje ten problem następująco:

Nie zauważyliśmy, że lewicowym towarzyszom tak samo trudno jest wypowiedzieć słowo *Żyd*, jak kiedyś naszym kolegom ze szkoły. Dopiero kiedy nagle tak łatwo przyszło im mówić o Żydach, gdy zaczęli używać ich losu jako metafory dla wszystkich prześladowań, nasz słuch się poprawił. Czarni w północnej Afryce, drzewa, kobiety stały się Żydami, ale szczególnie Palestyńczycy. Oni stali się Żydami Żydów. (...) antysemityzm wystąpił w nowej odsłonie jako antysyjonizm. (...) Nasz [Żydów związanych z Nową Lewicą – O.W.] obraz świata się rozpadł i dzięki temu dostrzegliśmy banalny antysemityzm, ten, który znaliśmy od małego. Oślepieni przez ideologię przypisaliśmy go „prawicy” i byliśmy zdumieni, gdy okazał się również obecny wśród „naszych”. Dopiero gdy reszta lewicy w czasie wojny libańskiej skandowała „naziści precz z Libanu” [...] zobaczyliśmy, że znowu jesteśmy z zewnątrz²⁸.

W 1981 roku członkowie propalestyńskiej organizacji zorganizowali atak na synagogę w Wiedniu, w której zginęły dwie osoby, a około dwudziestu zostało rannych. W tym samym roku Heinz Nittel – przewodniczący Towarzystwa austriacko-izraelskiego (*Österreichisch-Israelische Gesellschaft*) – został zamordowany przez członków palestyńskiej organizacji terrorystycznej. Do dziś postawy skrajnie antyizraelskie pozostają powodem ataków na

²⁴ Dan Diner, *Negatywna symbioza...*, s. 390.

²⁵ Zob. Helga Embacher, Margit Reiter, *Gratwanderungen. Die Beziehungen zwischen Österreich und Israel im Schatten der Vergangenheit*, Wien 1998, s.16-17.

²⁶ Zob. Stephan Grigat, *Israel als Streitfall. Antisemitismus und die radikale Linke in Österreich*, [w:] *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, red. Christina Hainzl, Marc Grimm, Leipzig 2022, s. 127-148.

²⁷ Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005, s. 125-126.

²⁸ Tamże.

Żydów w Austrii i Niemczech²⁹. W latach 70. XX wieku z kręgów Nowej Lewicy wyłoniły się ugrupowania, które utrzymywały kontakty z palestyńskimi ugrupowaniami terrorystycznymi, jak np. Frakcja Armii Czerwonej (*Rote Armee Fraktion*, w skrócie RAF) czy Komórki Rewolucyjne³⁰ (*Revolutionäre Zellen*, RZ). Gdy w 1972 roku organizacja Czarny Wrzesień zaatakowała izraelskich sportowców, którzy przebywali na igrzyskach olimpijskich w Monachium, wśród swoich żądań podała m.in. uwolnienie członków RAF-u z więzienia³¹.

Ruchy lewicowe odegrały ważną rolę w Zachodnich Niemczech w drugiej połowie lat 60. XX wieku. To właśnie z nimi związana była rewolta studencka 1968 roku, którą często przedstawia się jako punkt zwrotny w rozliczeniach z nazizmem. Studenci – zainspirowani pacyfizmem, radykalnymi lewicowymi ideami i marksizmem – demonstrowali przeciwko wojnie w Wietnamie, użyciu broni atomowej, dyskryminacji grup uciśnionych. Protesty miały skalę globalną, warto jednak zwrócić uwagę na ich specyfikę w Niemczech. Krytykowano nie tylko establishment, lecz także pokolenie rodziców oraz jego uwikłanie w nazistowski system. Generacja wchodząca wówczas w dorosłość sprzeciwiała się „zmowie milczenia” o zbrodniach hitlerowskich, uznając ją za „grzech założycielski” RFN³². Demonstracje nie odbywały się w tym jednym roku, lecz wpłynęły na drugą połowę lat 60. oraz początek lat 70. ubiegłego stulecia. Rok 1968, kiedy protesty osiągnęły swój punkt kulminacyjny, stanowi datę symboliczną. Część demonstrujących studentów zwróciła się później ku radykalizmowi, tworząc takie organizacje jak wspomniany już RAF³³.

Rewolta studencka przyczyniła się do przełamania milczenia o zbrodniach nazistowskich, jednak Zagłada pozostawała wciąż w sferze abstrakcji. Dla tej pracy kluczowe wydaje się podkreślenie, że rok 1968 nie odegrał tak istotnej roli dla rozliczeń ze zbrodniami

²⁹ Zob. Alexa Weiss, *Jude ist kein Schimpfwort. Zwischen Umarmung und Ablehnung. Jüdisches Leben in Österreich*, Wien 2021, s. 28, a także Bundesamt für Verfassungsschutz, *Lagebild Antisemitismus 2020/21*, Köln 2022, s. 103-112, dostęp online: https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/publikationen/DE/allgemein/2022-04-lagebild-antisemitismus.pdf?__blob=publicationFile&v=3, [dostęp: 26.04.2023].

³⁰ Dwóch członków tej organizacji brało udział w porwaniu izraelskiego samolotu w 1976 roku. Historia odbicia pasażerów znana jest jako Operacja Entebbe.

³¹ Zob. Katarzyna Maniszewska, *Pionierzy terroryzmu europejskiego. Frakcja Czerwonej Armii*, Kraków 2014, s. 71-77.

³² Zob. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, *Rozrachunek z narodowosocjalistyczną przeszłością a tożsamość niemiecka*, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. tychże, Poznań 2008, s.20-23, a także zob. Klaus Wernecke, 1968, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.188-192.

³³ Zob. Konrad Klejsa, *Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej*, [w:] *Kino Epoki Nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2015, s.613-614.

przeciwko Żydom, jak często się sądzi. Zwraca na to uwagę m.in. Max Czollek³⁴. Szoa stało w centrum zainteresowania debat o przeszłości dopiero po emisji serialu *Holocaust* (*Holocaust: The Story of the Family Weiss*, 1978, reż. Marvin J. Chomsky) w 1979 roku w niemieckiej i austriackiej telewizji, co zostanie jeszcze dokładniej omówione w dalszej części tego rozdziału. W drugiej połowie lat 60. XX wieku na niemieckim rynku wydawniczym popularnością cieszyły się książki autorstwa byłych nazistowskich funkcjonariuszy, takie jak wydane w 1968 roku wspomnienia Alberta Speera³⁵, czy też *Moje urozmaicone życie* (*Mein wechselvolles Leben*) Karla Dönitza³⁶. Wkrótce zaczęły też powstawać publikacje, które można zaliczyć do nurtu tzw. *Väterliteratur* (literatury o ojcach). W tych powieściach autorzy konfrontują się z uwikłaniem pokolenia rodziców w nazistowski system³⁷. Nurt ten rozpoczął się na początku lat 70. XX wieku³⁸ i potwierdza, że wydarzenia roku 1968 wpłynęły przede wszystkim na refleksję Niemców o współwinie ojców. W rozważaniach o przeszłości koncentrowano się na sprawcach, a dopiero później zainteresowano się losem ofiar. Maxim Biller określił rewoltę studencką mianem protestu „nazistowskich dzieci przeciwko nazistowskim rodzicom”³⁹.

Wydarzenia roku 1968, choć dla wielu Żydów okazały się rozczarowaniem⁴⁰, wpłynęły na politykę w Niemczech, w tym politykę pamięci. Wybory parlamentarne w 1969 roku przyniosły osłabienie Unii Chrześcijańsko-Demokratycznej (*Christlich Demokratische Union Deutschlands*, w skrócie CDU), z której pochodził Adenauer, i pozwoliły na zbudowanie nowego rządu przez koalicję Socjaldemokratycznej Partii Niemiec (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, czyli SPD) i Wolnej Partii Demokratycznej (*Freie Demokratische Partei*, FDP). Nowym kanclerzem został Willy Brandt. Jego rządy przyniosły zmianę w obrębie niemieckiej polityki pamięci, czego symbolem było ukłęknięcie przed pomnikiem bohaterów Getta Warszawskiego w trakcie wizyty w Polsce w 1970 roku. Gest ten – jak zostało już wspomniane – Bodemann uznał za ważny dla stosunków niemiecko-żydowskich oraz kształtowania się „teatru pamięci”. Analizując zachowanie Brandta, badacz zwraca uwagę na religijne konotacje ukłęknięcia. Jest ono silnie zakorzenione w tradycji

³⁴ Zob. Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s.52.

³⁵ Zob. Albert Speer, *Wspomnienia*, tłum. Marek Fijałkowski, Warszawa 1972.

³⁶ Zob. Karl Dönitz, *Mein wechselvolles Leben*, Göttingen 1968.

³⁷ Zob. Carina Koch, *Väterliteratur*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.203-205.

³⁸ Takie książki powstają tak naprawdę do dzisiaj. Ponadto mówi się już o kolejnej fazie, czyli tzw. *Enkelbücher* (książkach wnucząt), w której młodsze pokolenie mierzy się z nazistowską przeszłością dziadków.

³⁹ Zob. Max Czollek, *Desintegriert...*, s. 53.

⁴⁰ Zob. Tamże.

chrześcijańskiej, lecz nie judaistycznej. Bodemann określa to mianem „chrystianizacji upamiętniania” (*Verchristlichung des Gedenkens*)⁴¹.

Atmosfera przemian, jaka panowała w latach 60. XX wieku, wpłynęła też na niemieckich twórców filmowych, co pokazały wydarzenia w trakcie Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Oberhausen w 1962. Oberhausenci w swoim manifestie obwieścili śmierć starego kina (nazywanego przez nich *Papas Kino*). Wierzyli w odnowienie kinematografii, a także stanowczo odcinali się od eskapistycznych Heimatfilmów⁴². Mimo tych zmian konfrontacja z historią Zagłady stanowiła dla nowego kina niemieckiego drugorzędną kwestię. Thomas Elsaesser wskazuje na problem nieobecności żydowskich bohaterów w dziełach związanych z tym nurtem⁴³. Wyjątek stanowi *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (*Abschied von gestern*, 1966, reż. Alexander Kluge). Warto też zaznaczyć, że wśród twórców związanych z nowym kinem niemieckim byli reżyserzy, którym stawiano zarzuty o antysemityzm. Dotyczyło to przede wszystkim Rainera Wernera Fassbindera⁴⁴, ale z krytyką spotkał się również Volker Schlöndorff. Frank Stern wskazuje na negatywny wizerunek Żydów w *Blaszonym bębnie* (*Die Blechtrommel*, 1979, reż. Volker Schlöndorff)⁴⁵ na podstawie głośnej powieści Güntera Grassa o tym samym tytule⁴⁶. Pokazuje to, że nowe kino niemieckie nie tylko nie zmierzyło się z tematem Szoa, ale też reprodukowało antysemityczne stereotypy⁴⁷.

Podczas gdy wydarzenia z lat 60. XX wieku wpłynęły na niemiecką politykę pamięci, to Austria wciąż pielęgnowała mit pierwszej ofiary. Wprawdzie odbywały się tam pacyfistyczne demonstracje, protesty przeciwko wojnie w Wietnamie czy też marsze solidarności po zamordowaniu Rudiego Dutschke – jednego z liderów ruchu studenckiego w RFN, to nie doprowadziły one do takich przemian jak w innych krajach Europy

⁴¹ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s. 77-84.

⁴² Zob. Andrzej Gwóźdź, *Po obydwu stronach muru: kinematografie niemieckie*, [w:] *Kino Epoki Nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2015, s. 690-703.

⁴³ Zob. Thomas Elsaesser, *Absence as Presence, Presence as Parapraxis: On Some Problems of Representing "Jews" in the New German Cinema*, [w:] „Framework: The Journal of Cinema and Media”, Vol. 49, No. 1 2008, s. 106-120.

⁴⁴ Kontrowersje związane z antysemityzmem Fassbindera zostaną dokładniej przedstawione w kolejnym podrozdziale.

⁴⁵ Zob. Jochen Kürten, Frank Stern, *»Auch nach 1945 wurde mit antijüdischen Klischees und Stereotypen gearbeitet«*, [w:] „Deutsche Welle“, 04.08.2017, <https://www.dw.com/de/frank-stern-auch-nach-1945-wurde-mit-antij%C3%BCdischen-klischees-und-stereotypen-gearbeitet/a-39946487>, [dostęp: 20.05.2023].

⁴⁶ Sposób, w jaki Grass portretuje Żydów nie tylko w *Blaszonym bębnie*, ale też innych dziełach był krytykowany przez np. Hannesa Steina, który wskazuje na antysemityczne wątki w twórczości noblisty. Zob. Hannes Stein, *»Antisemitisches Gebrüll«*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 06.04.2012, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/antisemitisches-gebruell/>, [dostęp: 07.04.2025].

⁴⁷ Zob. Ruth Klüger, *Katastrophen: über deutsche Literatur*, München 2006, s. 25-27.

Zachodniej. Austriaccy studenci także sprzeciwiali się obsadzeniu wysokich stanowisk byłymi nazistami, szczególnie na uczelniach. Najślynniejszym przypadkiem była sprawa Tarasa Borodajkewycza, profesora Szkoły Wyższej Handlu Światowego (*Hochschule für Welthandel in Wien*)⁴⁸, który nie tylko był członkiem NSDAP, ale nadal wygłaszał antysemickie i nacjonalistyczne komentarze. W marcu 1965 podczas jednej z demonstracji przeciwko Borodajkewyczowi zginął Ernst Kirchweger (były komunistyczny działacz opozycyjny). Aby uczcić jego pamięć, około 25 tysięcy osób wzięło udział w milczącym marszu, wyrażając sprzeciw wobec faszyzmu⁴⁹. Wydarzenie to nie wpłynęło jednak znacząco na rozliczenia z nazistowską przeszłością w tamtym okresie. W dominującym dyskursie Austria pozostawała ofiarą Hitlera.

Za odpowiednik roku 1968 w Austrii często uznaje się wydarzenia z lata 1976 roku, związane z okupacją wiedeńskiej Areny, czyli centrum kultury alternatywnej. W 1975 roku kierownictwo *Wiener Festwochen*, jednego z najważniejszych wiedeńskich festiwali kulturalnych, zdecydowało, że wydarzenia w ramach jednej z sekcji odbywać się będą właśnie na terenie byłej rzeźni w dzielnicy St. Marx. Tak rozpoczęła się historia Areny jako miejsca kultury. 27 czerwca 1976 roku miała odbyć się ostatnia impreza, gdyż miasto podjęło decyzję o rozbiórce budynku. Tego dnia protestujący przejęli teren, domagając się założenia w tym miejscu centrum otwartego na działalność młodzieży, subkulturę oraz twórczość alternatywną⁵⁰. Demonstracje zakończyły się 9 października w sposób pokojowy, a kilka dni później zaczęła się rozbiórka⁵¹. Dzisiaj Arena działa jako centrum kultury alternatywnej w innym miejscu. Wydarzenia te były pierwszym prawdziwym przejawem społecznego zaangażowania i sprzeciwu wobec decyzji władz w Drugiej Republice, co stanowi powód do porównań z rokiem 1968⁵². Nie dotyczyły one jednak rozliczeń z nazizmem i zbrodniami hitlerowskimi, ani nie wpłynęły na relacje Żydów ze społeczeństwem większościowym.

Za jeden z ważniejszych głosów sprzeciwu wobec mitu pierwszej ofiary w latach 60. i 70. XX wieku uznaje się twórczość akcjonistów wiedeńskich. Była ona wyrazem buntu przeciwko milczeniu, zakłamaniu i drobnomieszczańskiej mentalności. W happeningach

⁴⁸ Dzisiejszy Uniwersytet Ekonomiczny.

⁴⁹ Zob. Helmut Konrad, *Borodajkewycz-Skandal*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte”, <https://hdgoe.at/Borodajkewycz-Skandal>, a także Helmut Konrad, 1968: *Studierendenbewegung*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte”, <https://hdgoe.at/studierendenbewegung-1968>, [dostęp: 26.04.2023].

⁵⁰ O protestach tych opowiada film dokumentalny *Arena okupowana (Arena besetzt, 1977*, reż. Josef Aichholzer, Ruth Beckermann, Franz Grafl).

⁵¹ Zob. Martina Nußbaumer, *Die Arena-Besetzung*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte”, <https://www.hdgoe.at/arena-besetzung>, [dostęp: 27.04.2023].

⁵² Zob. Bert Rebhandl, *Thema »Judenkind, Flüchtlingskind, Wirtschaftswunderkind«: die Identifikationen von Ruth Beckermann*, [w:] *Ruth Beckermann*, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016, s.15.

takich jak *Wiedeńskie spacery* (*Wiener Spaziergänge*) autorstwa Güntera Brusa można odnaleźć bezpośrednie nawiązywania do nazistowskiej przeszłości kraju⁵³. Kalina Kupczyńska opisuje działalność tych artystów w następujący sposób:

Elementem dominującym w twórczości akcjonistów była wreszcie konfrontacja z własną ojczyzną, jej zakłamaniem, nacjonalizmem i mieszczańską kulturą, spychającą ich do piwnic. Wypieranie z życia kulturalnego Austrii takich grup jak Akcjonizm powodowało, iż tłumiona była konstruktywna krytyka społeczeństwa tego kraju, podczas gdy przez wiele krajów Europy i Ameryki przechodziła fala protestów studenckich, niosących z sobą rewolucję obyczajową⁵⁴.

Jedną z najbardziej znanych i kontrowersyjnych akcji była *Sztuka i rewolucja* (*Kunst und Revolution*) Güntera Brusa, Otto Muehla, Petera Weibla oraz Oswalda Wienera, która odbyła się w czerwcu 1968 roku w jednej z sal Uniwersytetu Wiedeńskiego. W mediach określano ją jako „uniwersyteckie świństwa” (*Uni-Ferkelei*). Akcjonisci podczas odgrywania hymnu onanizowali się oraz załatwiali potrzeby fizjologiczne, czym wywołali ogólne zgorszenie. Podczas gdy w Niemczech bunt był związany z akademickimi dysputami oraz protestami studentów, w Austrii odbywał się on w obszarze sztuki. Tę różnicę opisuje Joanna Jabłkowska:

O ile w Niemczech przeważały – z małymi wyjątkami – patos, poczucie misji, ogromna odpowiedzialność za słowa (co powoduje niekończące się, prawie akademickie spory), przez które przebijało wpojone od dzieciństwa poczucie niezmywalnej winy, to w Austrii – także z małymi wyjątkami – dominował i dominuje ton prześmiewczy, ironia (przede wszystkim samoironia), czarny humor, nawet groteska⁵⁵.

Rozbieżność w stylu prowadzenia rozliczeniowych debat pozostała widoczna w kolejnych dekadach, co szczególnie dobrze ilustrują wydarzenia z lat 80. XX wieku. Podczas gdy Niemcy śledzili tzw. *Historikerstreit*, czyli spór o miejsce III Rzeszy w historii tego kraju, Austriacy byli zajęci aferą Waldheima, a następnie kontrowersyjną sztuką Thomasa Bernharda, co zostanie jeszcze dokładniej opisane w kolejnym podrozdziale.

⁵³ Zob. Ewa Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 205-215, a także zob. Dorota Jarecka, *Wykrwawiona rewolucja*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, 14.11.2011, https://wyborcza.pl/1,75410,10635958,Wykrwawiona_rewolucja.html, [dostęp: 26.04.2023].

⁵⁴ Kalina Kupczyńska, *Akcjonizm wiedeński – sztuka niepokornych*, [w:] „Austria Art” <http://www.austriart.pl/2017/08/akcjonizm-wiedenski-sztuka-niepokornych>, [dostęp: 26.04.2023].

⁵⁵ Joanna Jabłkowska, *Rozliczenie z przeszłością czy wicherzycielstwo? O austriackich debatach*, [w:] „Tygiel Kultury”, nr 2 (231), 2017, s. 8.

Mimo skandalizujących wystąpień akcjonistów kolejne lata (aż do późnych lat 80. XX wieku⁵⁶) nie przyniosły poważnych zmian w austriackiej polityce pamięci, czego dowodem jest afera wokół Szymona Wiesenthala, Brunona Kreisky'ego oraz Friedricha Petera, która wybuchła w 1975 roku⁵⁷. Wiesenthal widząc zagrożenie, jakie niesłaby koalicja SPÖ (*Sozialdemokratische Partei Österreichs*, czyli Socjaldemokratyczna Partia Austrii) ze skrajnie prawicową FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*, czyli Wolnościowa Partia Austrii), ujawnił informacje o nazistowskiej przeszłości Petera – polityka partii wolnościowej, który miał szanse zostać vice-kancelerzem. Po upublicznieniu obciążających materiałów o działalności w SS oraz możliwym udziale w masakrach II wojny światowej, to – paradoksalnie – nie Peter znalazł się pod pręgierzem opinii społecznej, lecz Wiesenthal. Petera bronił nawet ówczesny kanclerz Bruno Kreisky. Sugerował on, że „łowca nazistów” w czasie wojny był informatorem Gestapo. Tym samym oskarżający stał się oskarżonym. Zarzuty sformułowane przez Kreisky'ego miały szczególną moc, ponieważ kanclerz był Żydem i – jak twierdzi Ruth Wodak⁵⁸ – pełnił on funkcję tzw. *alibi Jew*⁵⁹. Warto zwrócić uwagę, że doszło nawet do zmiany „(...) publicznego uzusu, który określał tę sprawę: z »Kreisky–Peter–Wiesenthal Affäre« na »Wiesenthal Affäre« . W wyniku tej operacji Peter, Kreisky i Austria sami stawali się ofiarą”⁶⁰.

⁵⁶ Twórczość akcjonistów wiedeńskich nie jest jedynym przejawem kontrkultury w powojennej Austrii. Przykłady buntu i kontestacji powojennej rzeczywistości można znaleźć także w teatrze, poezji i literaturze (np. u Thomasa Bernharda, Elfriede Jelinek, Ingeborg Bachmann). Zob. Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artysci i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 151-169.

⁵⁷ Więcej o tej aferze: zob. Ruth Wodak [i in.], »*Wir sind alle unschuldige Täter*«. *Diskurshistorische Studien zum Nachkriegsantisemitismus*, Frankfurt am Main 1990, s. 282-323.

⁵⁸ Zob. Ruth Wodak, *Turning the tables: antisemitic discourse in post-war Austria*, [w:] »Discourse & Society«, Vol. 2, No. 1, 1991, s. 65-73.

⁵⁹ Było to szczególnie ważne w trakcie afery Waldheima, co zostanie jeszcze dokładniej opisane w dalszej części rozdziału.

⁶⁰ Karol Franczak, *Kalający...*, s. 70.

2.3. »Teatr pamięci«– druga połowa lat 70. do roku 1989

Druga połowa lat 70. oraz lata 80. XX wieku to okres decydujący dla ukształtowania się „teatru pamięci” w Niemczech. W Austrii nastąpiło to dopiero w drugiej połowie lat 80. Z jednej strony społeczeństwa większościowe zmieniły swoje spojrzenie na Żydów, z drugiej zaś w samej diasporze dokonywały się istotne przemiany. Do głosu dochodziło nowe pokolenie, urodzone już po Szoa, które po latach milczenia i akceptowania powojennego antysemityzmu chciało zmian. Zaczęła tworzyć się nowa samoświadomość wśród przedstawicieli żydowskiej mniejszości. Ich niezadowolenie przyjmowało różne formy – od politycznego zaangażowania i protestów po działalność artystyczną. Przykładem jest wiedeński kabaret *Um Ghettos willen*, który można uznać za wyraz rebelii przeciwko izolacji, w jakiej żyło pokolenie rodziców¹. Czasowy dystans do wydarzeń II wojny światowej pozwolił także na powolne przełamywanie milczenia wśród ofiar, co znalazło odzwierciedlenie w *memory boom*. Dzieci Ocalałych zaczęły wykazywać coraz większe zainteresowanie przeszłością. Ruth Beckermann wspomina te przemiany:

Konfrontacja z Zagładą Żydów miała wtedy [przed latami 80. – O.W.] bardzo abstrakcyjną i zawstydzającą formę. [...] Była to rana, której nie chciano dotykać, którą zakrywano i ukrywano. Z jednej strony połykaliśmy właściwie dzieła o narodowym socjalizmie i prześladowaniu Żydów, z drugiej strony nie odważyliśmy się zapytać rodziców o ich przeżycia oraz o los ich krewnych. [...] Dopiero w latach 80. zaczęliśmy mówić o takich uczuciach².

Ważnym wydarzeniem w obu krajach była emisja serialu *Holocaust (Holocaust: The Story of the Family Weiss*, 1978, Marvin J. Chomsky) w 1979 roku³. Wzbudził on dyskusje zarówno na temat samego Szoa, jak i jego filmowych reprezentacji. To właśnie jego popularność sprawiła, że określenia „Holokaust” zaczęto powszechnie używać do opisanego Zagłady Żydów podczas II wojny światowej. Choć Jonas Engelmann, kwestionuje wpływ amerykańskiego serialu na rozliczenie z nazistowską przeszłością, określając go „chwilowym

¹Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005, s. 119-121.

² Tamże, s. 120-121. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s.19.

³ Serial ten był na tyle głośnym wydarzeniem medialnym, że powstało bardzo wiele publikacji na jego temat. Warto wspomnieć książkę Raphaela Raucha, w której autor zajmuje się m.in. wpływem serialu na wizerunki Żydów w niemieckiej telewizji. Zob. Raphael Rauch, *»Visuelle Integration«? Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«*, Göttingen 2018.

wstrząśnięciem”⁴, to trzeba przyznać, że jego premiera w Niemczech i Austrii stała się ważnym wydarzeniem medialnym⁵. Saryusz-Wolska następująco opisuje sytuację w RFN:

Cztery odcinki oglądało od 10 do 13 milionów widzów, a niektóre źródła wspominają nawet o 20 milionach. Tuż po zakończeniu każdej części odbywała się debata telewizyjna z telefonicznym udziałem widzów. Przeprowadzono także serię reprezentatywnych ankiet, sondujących opinię publiczną. Wynikało z nich, że film – choć oparty na losach dwóch fikcyjnych rodzin – w istotny sposób wpłynął na postrzeganie narodowego socjalizmu przez społeczeństwo zachodnioniemieckie oraz zwiększył liczbę osób potępiających zbrodnie Trzeciej Rzeszy⁶.

Uważa się, że emisja serialu znacząco wpłynęła na debatę o przedawnieniu się morderstwa⁷, gdyż zaledwie kilka miesięcy później Bundestag przyjął decyzję o zniesieniu tego zapisu. Serial wywoływał emocje jeszcze na długo przed premierą. Zarówno w Niemczech, jak i w Austrii pojawiały się głosy sprzeciwiające się pokazaniu go w telewizji. Również dyplomaci mieli obawy, jak odbije się on na wizerunku RFN w świecie. Zastanawiano się, czy nie doprowadzi do stygmatyzacji Niemiec jako „narodu morderców”⁸.

Premiera serialu wywołała gorącą dyskusję dotyczącą odpowiedzialności oraz winy za wydarzenia II wojny światowej. Wpłynęła również na konstruowanie się „teatru pamięci” oraz tworzenie się wizerunku „fantomowego żydostwa”. Aby przeanalizować ten związek, trzeba przybliżyć fabułę serialu. Jest to historia rodziny niemieckich Żydów o nazwisku Weiss (o czym przypomina sam podtytuł – *The Story of the Family Weiss*), której losy śledzimy od roku 1935 do zakończenia II wojny światowej. Ważną rolę odgrywa też katolicka rodzina Dorf, która staje po stronie sprawców. Claude Lanzmann wskazywał na to, że żydowscy bohaterowie pozbawieni są jakichkolwiek cech, które przypominałyby o ich Inności. Zamiast tego podkreśla się związki rodziny Weiss z Niemcami oraz niemiecką

⁴ Zob. Jonas Engelmann, *Kurzfristig erschüttert*, [w:] „Dschungel“, 24.01.2019, <https://jungle.world/artikel/2019/04/kurzfristig-erschuettert>, [dostęp: 05.05.2023].

⁵ Wpływ serialu na niemieckie debaty opisywała m.in. Magdalena Saryusz-Wolska. Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Zachodnioniemiecka recepcja serialu »Holocaust«* [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s.279-286. Natomiast austriackim reakcją przyglądała się Heidemarie Uhl. Zob. Heidemarie Uhl, *Von »Endlösung« zu »Holocaust«: die TV-Ausstrahlung von »Holocaust« und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses*, [w:] „Historical Social Research“, nr 30(4), 2005, s.29-52.

⁶ Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009, s.12

⁷ Zob. Katrin Hammerstein, *Eine Fernsehserie schreibt Geschichte: Reaktionen auf die Ausstrahlung von »Holocaust« vor 40 Jahren* [w:] „Deutschland Archiv“, 18.01.2019, www.bpb.de/284090, [dostęp: 10.05.2023].

⁸ Zob. Tamże.

kulturą⁹. Zabieg ten miał pozwolić widzom utożsamiać się z głównymi bohaterami. Jak zauważa Postone: „(...) poprzez ułatwienie identyfikacji film osłabia wrażenie, że chodzi o anihilację innej kultury”¹⁰. Żydzi budzą współczucie tak długo, jak nie podkreśla się ich Inności. Potwierdzają to badania, które ze swoimi studentami przeprowadził Dieter Prokop. Według uzyskanych wyników widzowie przypisywali żydowskim bohaterom pozytywne cechy, podczas gdy nazistowska rodzina była odbierana negatywnie. Co ciekawe, Erik Dorf, który wykorzystuje sytuację, by zrobić karierę, opisywany jest jako niemęski, mięczak, a jednocześnie żądny władzy. Takie cechy w antysemickiej propagandzie przypisywane są Żydom. Doszło więc do przesunięcia projekcji antysemickich uprzedzeń na nazistowskiego bohatera¹¹.

Niemieckojęzyczna wersja z 1979 roku różniła się od kopii amerykańskiej. Nie zawierała scen przygotowań do powstania w getcie warszawskim, zamiast tego skupiono się na torturach, jakim byli poddawani Żydzi. Ponadto serial skrócono o około osiem minut, dlatego widzowie nie zobaczyli, że jedyny Ocalały z rodziny Weiss pomaga dzieciom przedostać się do Palestyny, aby założyć tam państwo Izrael. Serial kończy się sceną, w której jeden z członków rodziny Dorf ubolewa, że milczeli i nie zrobili nic, choć widzieli, co się działo. Stwierdza również, że przez to wszyscy stali się winni¹². Zmiany, na które zdecydowano się w niemieckojęzycznej wersji, pasują do koncepcji „teatru pamięci”. Żydzi występują w nim tylko w roli ofiar oraz jako dobrze zintegrowani obywatele. Natomiast Niemcy przyznają się do swojej współodpowiedzialności, odgrywając skruszonych sprawców.

Również w Austrii serial *Holocaust* cieszył się sporym zainteresowaniem. Podobnie jak w RFN premierze towarzyszyły emisje dokumentów oraz debat z udziałem widzów, którzy mogli dzwonić, by na antenie podzielić się swoimi wrażeniami.

Wypowiedzi były oczywiście bardzo różne – od aprobaty po antysemityzm. Również reakcje prasy nie były homogenne. W pravicowych, mieszczańskich gazetach różne grupy zostały zrównane, austriackie i niemieckie ofiary zostały wysunięte na pierwszy plan, aby relatywizować zbrodnie nazistów¹³.

⁹ Zob. Jonas Engelmann, *Kurzfristig erschüttert...*

¹⁰ Moische Postone, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*, Freiburg 2005, wersja online: https://www.ca-ira.net/verlag/leseproben/postone-deutschland_lp/, [dostęp: 10.05.2023].

¹¹ Zob. Dieter Prokop, *Medien-Wirkungen*, Frankfurt am Main 1981, s. 98-187.

¹² Zob. Katrin Hammerstein, *Eine Fernsehserie schreibt Geschichte...*

¹³ Lukas Wieselberg, Wulf Kansteiner, »Holocaust«: *Meilenstein der Erinnerung*, [w:] „Science ORF“, 04.12.2014, <https://sciencev2.orf.at/stories/1750273/index.html>, [dostęp: 10.05.2023].

Premiera serialu przypadła na okres, w którym mit pierwszej ofiary był jeszcze obecny w dominującym dyskursie, ale powoli tracił swoją wiarygodność. 40-lecie Anszlusu w 1978 roku było okazją do zmierzenia się z historią. Według Heidemarie Uhl rozpoczęła się wtedy nowa faza rozrachunków z nazistowską przeszłością¹⁴. Ówczesny prezydent Rudolf Kirchschläger wraz z kanclerzem Kreiskym ogłosili, że wydarzenia z marca 1938 roku powinny stanowić historię, z której Austria wyciągnie odpowiednią lekcję¹⁵. Gdy rok później w telewizji pokazywano *Holocaust*, zastanawiano się, na ile austriacka widownia uzna, że również Austriacy ponoszą winę za pokazywane zbrodnie. Na krótko przed premierą Anton Pelinka powiedział: „Austriacy zobaczą swój Holocaust”¹⁶, co jasno wskazywało na to, że przedstawione wydarzenia stanowią część historii tego kraju. W narracji opartej na micie pierwszej ofiary wypierano ten fakt, o czym przypomina Uhl¹⁷.

Podczas austriackiej premiery treść serialu była już znana, gdyż wcześniej pokazywano go w RFN. Wiedzano też, jak zareagowała niemiecka publiczność. Dzięki temu austriaccy nadawcy mogli się lepiej przygotować na to wydarzenie medialne. „W obu krajach w 1979 roku emisji towarzyszyły audycje dokumentalne i dyskusje w studio. Podczas gdy w Niemczech linie telefoniczne były przeciążone, w Austrii było wystarczająco możliwości, aby publiczność mogła wyrazić swoje reakcje, wiele osób dzwoniło, myślę, że około 30.000 (...)”¹⁸ – wspomina Wulf Kansteiner. Warto zauważyć, że austriackie debaty przebiegały inaczej i skupiały się przede wszystkim na tym, czy austriaccy odbiorcy uznają tę historię za sprawę Innych (Niemców), czy też przyznają się do współwiny. Według badań opinii publicznej po emisji serialu zwiększyła się liczba osób, które uważały, że Austriacy są współodpowiedzialni za Zagładę Żydów. Wcześniej taką świadomością wykazywało się około 44 procent ankietowanych, a po obejrzeniu serialu aż 50. Późniejsze badania ujawniły, że zmiana, którą zanotowano zaraz po emisji serialu w ORF, była krótkotrwała¹⁹. Potwierdza się więc przywoływana już teza Engelmana o „chwilowym wstrząśnięciu”. Heidemarie Uhl twierdzi, że mimo to w ujęciu długofalowym można mówić o uwrażliwieniu społeczeństwa na kwestię zbrodni nazistowskich i rozliczeń z nimi. Dowodem na to miał być – według

¹⁴ Zob. Heidemarie Uhl, *Von »Endlösung« zu »Holocaust«*..., s. 32-38.

¹⁵ Zob. Tamże, s.33.

¹⁶ Cyt. za: Tamże, s. 31.

¹⁷ Zob. Heidemarie Uhl *Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, [w:] „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft”, nr 30(1), 2001, s.23.

¹⁸ Lukas Wieselberg, Wulf Kansteiner, *»Holocaust«: Meilenstein....*

¹⁹ Zob. Heidemarie Uhl, *Von »Endlösung« zu »Holocaust«*..., s.50-51.

badaczki – protest przeciwko wyborowi Friedricha Petera w 1983 roku na trzeciego przewodniczącego Rady Narodowej²⁰. Powodem była jego przeszłość w SS – ta sama, która w 1975 roku nie budziła sprzeciwu opinii publicznej w trakcie afery Kreisky-Peter-Wiesenthal.

Uhl wskazuje na jeszcze jedną ważną przemianę, która dokonała się pod wpływem serialu. Poruszanie problemu rozliczeń z przeszłością nie było już postrzegane jako atak wymierzony przeciwko którejś z partii politycznych. Pytania o winę kierowano do rodziców i dziadków. Tym samym przestała to być sprawa jedynie polityczna²¹. Odpowiedzi domagało się pokolenie, które nie było osobiście zaangażowane w funkcjonowanie nazistowskiego systemu. Do odpowiedzialności karnej za zbrodnie III Rzeszy mogli zostać pociągnięci członkowie ich rodzin, ale nie oni sami. W kolejnych latach coraz częściej mówiono o przypisaniu winy za wydarzenia II wojny światowej starszemu pokoleniu i uwolnieniu od odpowiedzialności młodych. W RFN było to widoczne w polityce prowadzonej przez kanclerza Helmuta Kohla, który za swojej kadencji obiecywał dokonać tzw. duchowo-moralnej odnowy (*geistig-moralische Wende*). Na czas jego kadencji przypadają ważne debaty związane z rozliczeniami z przeszłości, m.in. spór historyków, Walser-Bubis-Debatte, czy Goldhagen-Debatte²², a także decyzja Bundestagu o zbudowaniu berlińskiego Pomnika Pomordowanych Żydów Europy. Temat pamięci II wojny światowej był więc wówczas silnie obecny w przestrzeni publicznej. Natomiast dla kreowania „teatru pamięci” ważne okazały się podróż kanclerza do Izraela w 1984 roku oraz wizyta na cmentarzu w Bitburgu wraz z prezydentem Reaganem w 1985²³. „W styczniu 1984 Kohl pojechał do Izraela. Z perspektywy czasu mówiło się o wielu »gafach« i »niezręcznościach« (...). Jednak to, co wyglądało jak »gafy«, było częścią świadomej i dokładnie przemyślanej zmiany kursy w polityce pamięci nowego rządu republiki bońskiej”²⁴. Polegała ona na kreowaniu „fantomowego żydostwa” oraz prezentowaniu odpowiedzialności za zbrodnie II wojny światowej jako problemu starszego pokolenia. W trakcie wizyty w Izraelu Kohl użył sformułowania „łaska późnego urodzenia” (*Gnade der späten Geburt*). Miały nią zostać obdarzone osoby urodzone w Niemczech po 1930 roku, ponieważ nie mogą być uznane za sprawców czy też biernych uczestników zbrodni nazistowskich. Zdjęcie odpowiedzialności

²⁰ Zob. Tamże, s.51

²¹ Zob. Tamże, s.52.

²² Debaty to zostaną dokładniej opisane w dalszej części tego podrozdziału.

²³ Zob. Y. Michal Bodemann, „*In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*”, München 2002, s.85-88.

²⁴ Tamże, s. 85-86.

i poczucia winy z kolejnych pokoleń Niemców wydawało się kluczowe dla polityki RFN. Peter Boenisch – odnosząc się do wizyty Kohla w Izraelu – powiedział, że Auschwitz „nie może być instrumentalizowane do celów politycznych”²⁵. Jednocześnie uwolnienie się od poczucia winy służyło polityce i pozwoliło usprawiedliwiać Niemcom sprzedaż broni do Arabii Saudyjskiej w latach 80. XX wieku, na co wskazuje Bodemann²⁶.

Za jedną z „gaf” w trakcie wizyty Kohla w Izraelu badacz uznaje zaproszenie do delegacji Kurta Ziesela – byłego nazisty oraz skrajnie prawicowego dziennikarza. Autor porównuje to z późniejszą wizytą kanclerza oraz prezydenta Reagana na cmentarzu wojkowym w Bitburgu, na którym znajdują się groby niemieckich żołnierzy²⁷. Prezydent Stanów Zjednoczonych złożył im hołd, a gest ten miał być symbolem amerykańsko-niemieckiego pojednania i nawiązywać do wydarzeń z roku 1984, gdy Kohl i francuski prezydent François Mitterrand podali sobie dłonie na cmentarzu w Verdun, gdzie pochowani są francuscy i niemieccy żołnierzy, którzy zginęli w pierwszej wojnie światowej. W Bitburgu znajdują się także groby członków Waffen-SS, co było przyczyną wybuchu kontrowersji. Pomysł tej wizyty od samego początku kwestionowali przedstawiciele Centralnej Rady Żydów w Niemczech, ale ich sprzeciw nie został wysłuchany²⁸. Opinie w Niemczech były podzielone, natomiast zagranicą decyzja Reagana i Kohla spotkała się przede wszystkim z krytyką²⁹. Podobnie było w przypadku wypowiedzi zachodnioniemieckiego kanclerza w trakcie podróży do Izraela: „Międzynarodowe reakcje na wizytę Kohla w Izraelu były dalekie od bycia pozytywnymi (nawet jeśli wyraził to, co leżało na sercu wielu Niemcom)”³⁰.

W Izraelu kanclerz mówił nie tylko o „łasce późnego urodzenia”, lecz również o niemiecko-żydowskiej symbiozie. Wbrew temu, co twierdzi wielu cytowanych na początku tego rozdziału badaczy, Kohl starał się udowodnić pewną ciągłość w historii Żydów w Niemczech, wskazując na „pomost”, łączący teraźniejszość z życiem przed Auschwitz. W trakcie przemowy podkreślał wpływ na naukę i kulturę „wysokiej rangi żydowskich naukowców”³¹, których strata była ciosem dla obu stron. Bodemann nazywa to „nowym odkrywaniem” Żydów³². Można to uznać za element kreowania „teatru pamięci” – Żydom

²⁵ Cyt. za: Tamże, s. 86.

²⁶ Zob. Tamże.

²⁷ Zob. Tamże, s. 86-87

²⁸ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996, s. 39-42.

²⁹ Y. Michal Bodemann, *In den Wogen...*, s. 87.

³⁰ Tamże.

³¹ Cyt. za: Tamże, s.86.

³² Zob. Tamże, s. 87.

przypisuje się rolę ofiar, które można opłakiwać. Obraz tych ofiar jest bardzo konkretny – są to głównie zasymilowani Żydzi, którzy przyczyniali się do rozwoju nauki i życia kulturalnego. Pokazuje to, że w „teatrze pamięci” nie ma miejsca dla wszystkich Żydów. W 1987 roku – kilka lat po przemowie niemieckiego kanclerza w Izraelu – austriacka reżyserka Ruth Beckermann w filmie *Most z papieru* (*Die papierene Brücke*, 1987, reż. Ruth Beckermann) pokazała wystawę poświęconą wiedeńskiej modernie. Ujęciom z wystawy towarzyszy ironiczny – ale też bardzo gorzki – komentarz, że w tym muzeum nie było tylu Żydów naraz od momentu, gdy zorganizowano tam wystawę *Sztuki Zdegenerowanej*³³. Również austriackie społeczeństwo tworzyło swój obraz Żydów, przywołując wybitne postaci, takie jak: Zygmunt Freud, Arnold Schönberg, czy Arthur Schnitzler. Korespondują z tym również wspomnienia Erica Kandela, który po otrzymaniu nagrody Nobla był przez wielu przedstawiany jako Austriak, choć – jak sam twierdzi – czuje się Amerykaninem. Rodzinny Wiedeń musiał opuścić w 1939 roku w wieku dziesięciu lat, a po międzynarodowym sukcesie został ponownie włączony do austriackiego społeczeństwa³⁴.

Wizerunek Żydów w „teatrze pamięci” kształtował się w dużej mierze pod wpływem uroczystości upamiętniających noc kryształową, na co wskazuje Bodemann:

W »teatrze pamięci« nie występują brudni Żydzi w znoszonych ubraniach, z pejsami, w kaftanach i w sztrajmlach, lecz pojawiają się szanowani obywatele, których wywozi się na Wschód. Ich eleganckie meble leżą na ulicach, ich sklepy są zniszczone, witryny zdemolowane, a świątynie stoją w płomieniach. Z tą dramatyczną wersją może identyfikować się szeroko pojęta warstwa mieszczaństwa (...) ³⁵.

To tłumaczy również, czemu upamiętniając Holokaust, tak dużo uwagi poświęca się wybitnie uzdolnionym jednostkom. Ponadto wydarzenia z listopada 1938 roku ewokują obraz Żydów jako pasywnych, niewinnych ofiar. W „teatrze pamięci” nie ma miejsca na żydowski opór czy zemstę. Inaczej jest w Izraelu, gdzie ważną rolę odgrywa *Yom HaSchoah*, które przypomina nie tylko o ofiarach, ale też zwraca uwagę na ruch oporu i jest wspomnieniem o bohaterach powstania w getcie warszawskim. W „teatrze pamięci” pomija się też fakt, jak chętnie

³³ Wystawy *Sztuki Zdegenerowanej*, nazywanej też „wynaturzoną” (od niem. *entartete Kunst*), były organizowane przez nazistów, aby piętnować twórców związanych ze sztuką awangardową, a także tych z kręgów lewicowych oraz żydowskiego pochodzenia.

³⁴ Zob. Alexia Weiss, *Jude ist kein Schimpfwort. Zwischen Umarmung und Ablehnung. Jüdisches Leben in Österreich*, Wien 2021, s.88-91.

³⁵ Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 116.

społeczeństwo brało udział w tych pogromach³⁶. Upamiętnianie Szoa w Niemczech wiąże się z dwoma datami: 27 stycznia (Międzynarodowy Dzień Pamięci o Ofiarach Holokaustu) oraz właśnie 9 listopada. Podobnie jest w Austrii, gdzie – poza wspomnianymi powyżej uroczystościami – ważnym dniem jest 5 maja, rocznica wyzwolenia obozu w Mauthausen. Wtedy obchodzi się Dzień Pamięci przeciwko Przemocy i Rasizmowi ku Pamięci Ofiar Narodowego Socjalizmu (*Gedenktag gegen Gewalt und Rassismus im Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus*).

Bodemann analizuje powody, dla których wspomnienie nocy kryształowej zajęło tak ważne miejsce w upamiętnianiu Zagłady Żydów. Jako jeden z argumentów podaje wizualną atrakcyjność tych wydarzeń. Fotografie przedstawiające płonące świątynie, zdemolowane witryny sklepów, powybijane okna, a także żydowskich mężczyzn pędzonych przez SS lub SA mogą poruszać zbiorową wyobraźnię. Stały się one elementem ikonografii Holokaustu, który łatwo rozpoznać – również w kinie. Taka wizja wydarzeń wypacza rzeczywistość, gdyż – jak podkreśla Bodemann – większość synagog paliła się za dnia, a pogromy nie ograniczyły się tylko do nocy z 9 na 10 listopada 1938 roku. W upamiętnianiu kluczowe jest jednak oddziaływanie na emocje, a to można lepiej osiągnąć dzięki odwoływaniu się do tragedii, która rozegrała się w jedną noc³⁷. Po 1989 roku upamiętnienie nocy kryształowej straciło na znaczeniu w Niemczech. Było to związane z tym, że na ten sam dzień przypada wspomnienie innego ważnego wydarzenia – upadku muru berlińskiego. Przez pewien czas debatowano, czy to właśnie nie tego dnia powinno zostać uchwalone święto narodowe, upamiętniające zjednoczenie kraju. Ogromna krytyka, z jaką spotkał się ten pomysł, sprawiła, że ostatecznie wybrano inny dzień – trzeci października, gdy faktycznie doszło do połączenia się NRD i RFN³⁸. Od tej pory upamiętnienie Szoa łączy się w Niemczech przede wszystkim z Międzynarodowym Dniem Pamięci o Ofiarach Holokaustu, który przypada w rocznicę wyzwolenia Auschwitz, co również pasuje do narracji o pasywnych ofiarach.

Bodemann podkreśla, że w „teatrze pamięci” potrzebne są „(...) żydowskie dramaty i żydowscy aktorzy, lecz nie odtwórcy głównych ról, a statyści”³⁹. Najważniejszą rolę odgrywają więc Niemcy – skruszeni sprawcy bądź ich potomkowie. Rola przypisana Niemcom jest ściśle związana z przemową Richarda von Weizsäckera z 1985 roku. Na wagę

³⁶ Zob. Tamże, s. 115-116.

³⁷ Zob. Tamże, s. 112-116

³⁸ Zob. Tamże, s. 119.

³⁹ Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 99.

tego wydarzenia dla „teatru pamięci” wskazują zarówno Bodemann⁴⁰, jak i Czollek⁴¹. Ówczesny prezydent RFN przedstawił pamięć o Holokauście jako tajemnicę odkupienia: „Chęć odkupienia przedłuża wygnanie, a tajemnicą wybawienia jest pamięć”⁴². Upamiętnianie Zagłady Żydów miało być więc dla Niemców drogą do uwolnienia się od ciężaru win, a także dawało nadzieję na pojednanie. Był to krok w stronę tego, co Eike Geisel określił mianem „Wiedergutwerdung”⁴³, czyli „ponownym stawaniem się dobrymi”. Skupienie się na ofiarach i ich upamiętnianiu doprowadziło do wypracowania polityki pamięci skupionej na ofiarach. Obsesyjna pamięć o Żydach sprawia jednak, że zapomina się o sprawcach. Fenomen ten Ulrike Jureit i Christian Schneider określają mianem „gefühlte Opfer”⁴⁴, co na język polski można przetłumaczyć jako „ofiary, w które się wczuwamy”. Umieszczanie ofiar w centrum zainteresowania ma większy potencjał tożsamościotwórczy, ponieważ łatwiej jest się z nimi identyfikować. Prowadzi to często do demonizacji sprawców bądź też ich anonimizacji. Ich nazwiska (poza kilkoma najbardziej znanymi) pozostaną zapomniane, podczas gdy nazwiska ofiar są przypominane np. na wielu tablicach pamiątkowych. Z tą perspektywą wiąże się narracja wokół upamiętnienia zakończenia II wojny światowej. Weizsäcker odnosząc się do 8 maja 1945, nie mówił o klęsce III Rzeszy, lecz o wyzwoleniu Niemiec – jak gdyby one same padły ofiarą hitlerowskiej polityki: „(...) z każdym dniem coraz bardziej oczywiste było to, co dziś trzeba powiedzieć nam wszystkim: 8 maja to dzień wyzwolenia. Wyzwolił nas od gardzącego ludzką godnością narodowosocjalistycznego systemu przemocy”⁴⁵. Przemowa Weizsäckera była według Czollka „(...) kamieniem milowym w odkryciu przez Niemców zgładzonych Żydów dla potrzeb własnego wizerunku”⁴⁶.

Koncepcję „teatru pamięci” krytykuje Aleida Assmann⁴⁷. Proponuje ona uwzględnienie trzech paradygmatów: identyfikacji, etyki i empatii, kształtujących pamięć

⁴⁰ Zob. Tamże.

⁴¹ Zob. Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s. 23.

⁴² Richard von Weizsäcker, *8 maja 1945 – czterdzieści lat później*, tłum. Joanna Jabłkowska [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008, s.329.

⁴³ Zob. Eike Geisel, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen. Essays und Polemiken*, red. Klaus Bittermann, Berlin 2015.

⁴⁴ Zob. Ulrike Jureit, *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, [w:] „S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation“, nr 1 (2), 2019, s.81-91.

⁴⁵ Richard von Weizsäcker, *8 maja 1945...*, s. 326.

⁴⁶ Max Czollek, *Desintegriert...*, s.23.

⁴⁷ Zob. Aleida Assmann, *Jüdisches Unbehagen an der deutschen Erinnerungskultur*, [w:] *Die Zukunft der Erinnerung Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021, s. 102.

o wydarzeniach II wojny światowej. Podczas gdy w Izraelu przeważa identyfikacja z ofiarami Szoa, to domeną niemieckiej kultury pamięci jest – według autorki – etyka, która wiąże się z powinnością i odpowiedzialnością, jaka spoczywa na Niemcach. Badaczka uznaje za niemożliwe, aby pamiętanie o ofiarach funkcjonowało bez uwzględnienia wiedzy o sprawcach. Zakłada ona też, że w niemieckim dyskursie można mówić jedynie o empatii, współodczuwaniu, a nie o identyfikacji z ofiarami⁴⁸. Assmann twierdzi, że „(...) wypieranie sprawców z kultury pamięci nie jest jeszcze dowodem na przejmowanie perspektywy żydowskich ofiar, lecz jest związane z nowo zdobytą i przeforsowaną na świecie empatią wobec żydowskich ofiar”⁴⁹. Na los Żydów w trakcie II wojny światowej i kwestię współodczuwania z ofiarami zwrócił uwagę serial *Holocaust*, który bazuje właśnie na empatii z żydowskimi protagonistami⁵⁰. Trzeba zaznaczyć, że empatia, o której pisze Assmann, podlega często instrumentalizacji. Może być ona wykorzystywana do budowania własnego pozytywnego wizerunku jako „mistrzów polityki pamięci”⁵¹. Andrzej Leder określa takie społeczeństwa mianem „silnych”. Wyróżnia je odczuwanie dumy ze stawienia czoła własnej wstydlivej historii, „(...) mimo wzięcia na siebie winy za zbrodnie ojców, mimo dumy, że potrafią się za nie wstydzić, pod koniec XX wieku nadal potrafiły realizować swoje bezpośrednie interesy (...)”⁵². W koncepcji Ledera Niemcy są klasycznym przykładem silnych. Im przeciwstawiani są słabi, którzy pragną dumy bez wstydu, często szukając winy u innych⁵³. Tak można scharakteryzować powojenną Austrię.

Od lat 80. XX wieku politycy starają się stworzyć obraz Niemców jako społeczeństwa, które we wzorcowy sposób poradziło sobie z rozliczeniami z przeszłością. Z pewnością – w porównaniu z Austrią – RFN podejmowało więcej prób mierzenia się z historią narodowego socjalizmu. Jednocześnie wydarzenia z tej dekady dostarczają przykładów ignorowania uczuć społeczności żydowskiej przez niemieckich polityków. Opisany został już skandal związany z wizytą na cmentarzu w Bitburgu. Warto wspomnieć także aferę wokół przemowy przewodniczącego Bundestagu Philippa Jenningera w 1988 z okazji obchodów 50-lecia nocy kryształowej. Heinz Galinski (ówczesny prezydent Centralnej Rady Żydów

⁴⁸ Zob. Tamże, s. 95-98.

⁴⁹ Tamże, s.97.

⁵⁰ Zob. Tamże.

⁵¹ Christoph David Piorkowski, *Antisemitismus und Erinnerungskultur: Die größte Lüge der Bundesrepublik*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 24.08.2020

<https://www.tagesspiegel.de/wissen/die-grosste-luege-der-bundesrepublik-4163017.html>, [dostęp: 21.05.2023].

⁵² Andrzej Leder, *Pole symboliczne, przemieszanie, niewczesność. Humanistyka jako wybór między pamięcią a nadzieją*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 4, 2016, s. 248

⁵³ Zob. Tamże, s. 247-249.

w Niemczech) – mimo próśb – nie otrzymał zaproszenia, aby wygłosić mowę w trakcie państwowych uroczystości. Przemawiał Jenninger, a jedynym żydowskim akcentem było wyrecytowanie przez Idę Ehre *Fugi śmierci (Todesfuge)* Paula Celana. Sytuacja ta pokazuje, że upamiętnianie Holokaustu odbywa się często bez uwzględnienia opinii społeczności żydowskiej⁵⁴. Potwierdza to jeszcze raz tezę, że Żydzi w „teatrze pamięci” przyjmują rolę statystów, stając się tłem. Ich cierpienie jest jedynie katalizatorem w procesie tworzenia pozytywnego obrazu Niemców, którzy rozliczyli się z przeszłością oraz dokonali zadośćuczynienia.

Afera, która wybuchła po przemowie Jenningera, nie była natomiast związana ze zignorowaniem próśb Galinskiego. Porażka jego wystąpienia – w trakcie którego niektórzy opuścili salę – była związana głównie z brakiem oratorskich zdolności, co doprowadziło do wielu nieporozumień. Problematiczna była nie sama treść przemowy, co sposób artykulacji. Jenninger użył wielu określeń wywodzących się z dyskursu narodowosocjalistycznego i choć chodziło tylko o cytaty, to zmuszony był ustąpić z urzędu⁵⁵. Tę aferę Joanna Jabłkowska i Leszek Żyliński przedstawiają następująco:

Polityk opisywał wydarzenia z listopada 1938 roku w sposób co prawda adekwatny i nie pozwalający wątpić w potępienie ówczesnego antysemityzmu. Jednak słowa, jakimi starał się wyjaśnić poparcie ludności niemieckiej dla Hitlera, wydawały się podzielać podziw dla wyjątkowych sukcesów führera. Zażenowanie słuchaczy wynurzeniami Jenningera udzieliło się samemu mówcy, który natychmiast pojął swój nietakt. Do historii przeszło zdziwienie i przerażenie, jakie malował się na jego twarzy, gdy spojrzał na publiczność w parlamencie. (...) Okazało się, że Jenninger posługiwał się przede wszystkim cytatami, z którymi sam się nie identyfikował, nie potrafił jednak adekwatnie i z odpowiednim dystansem przeczytać. Ale raz wywołanej burzy moralno-politycznej nie dało się już złagodzić (...) ⁵⁶.

Do historii przeszły także zdjęcia Idy Ehre zakrywającej rękoma twarz. Pasowały one do wizerunku żydowskiej ofiary, która nie panuje nad swoimi emocjami. Nie było to jednak gest rozpacz po mowie Jenningera – jak wielu przypuszczało. Aktora tłumaczyła później, że

⁵⁴ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s.118.

⁵⁵ Zob. Antje Langer, *Jenninger-Rede*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s. 261-263.

⁵⁶ Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, *Rozrachunek z narodowosocjalistyczną przeszłością a tożsamość niemiecka*, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. tychże, Poznań 2008, s.28.

bardzo poruszył ją recytowany przez nią wiersz Celana⁵⁷. Bodemann wskazuje jeszcze na jeden aspekt, który – poza nieudany odczytaniem – mógł wywołać oburzenie. Jenninger mówił o prześladowcach jako Niemcach, używając pierwszej osoby liczby mnogiej oraz o rozłamie między Żydami o Niemcami, czym – według badacza – złamał pewne tabu⁵⁸.

Skandale wokół wizyty w Bitburgu czy mowy Jenningera pokazują, że niemieccy politycy rzadko liczyli się ze zdaniem społeczności żydowskiej. Jednak lata 80. XX wieku to również okres, gdy tworzyła się nowa samoświadomość Żydów w Niemczech i Austrii. Dochodziło wówczas do ważnych protestów, takich jak ten przeciwko wyburzeniu murów budynków dawnej dzielnicy żydowskiej we Frankfurcie nad Menem. Znalezione je podczas prac archeologicznych na placu budowy przy Börneplatz i planowano usunąć⁵⁹. Pod presją demonstrantów udało się tego uniknąć, a znaleziska stały się częścią tamtejszego Muzeum Żydowskiego. Od 1996 roku w tym miejscu stoi pomnik upamiętniający frankfurckich Żydów, którzy stracili życie w Holokauście.

Najistotniejszą rolę w kształtowaniu się stosunków niemiecko-żydowskich odegrały jednak inne protesty. Były to demonstracje przeciwko wystawieniu sztuki Fassbindera *Śmieci, miasto i śmierć* (*Der Müll, die Stadt und der Tod*) w 1985 roku we Frankfurcie nad Menem. Według Czollka można je uznać za pierwszy zorganizowany żydowski akt sprzeciwu wobec „teatru pamięci”⁶⁰. Dzieło Fassbindera już w momencie premiery, a więc dziesięć lat wcześniej, spotkało się z zarzutami o antysemityzm. Za skandaliczną uznano przede wszystkim postać „bogatego Żyda”. Pozostaje on w sztuce bezimienny, co przemawia za odbieraniem go nie jako indywidualnego bohatera, lecz pewien typ. Jako Żyd oraz Ocalały z Holokaustu wykorzystuje swoją pozycję i poczucie winy środowiska, aby zdobyć władzę. Odpowiada to antysemitom wyobrażeniom o chciwych oraz żądnych władzy Żydach. Fassbinder nawiązuje też do toposu żydowskiego mściciela. W latach 1984-1985 (dwa lata po śmierci reżysera) pojawiły się próby wystawienia sztuki *Śmieci, miasto i śmierć* we Frankfurcie – najpierw w ramach festiwalu *Frankfurt Feste*, co się jednak nie udało, następnie w Schauspielhaus. Günther Rühle decyzję o włączeniu kontrowersyjnej sztuki do repertuaru

⁵⁷ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 86.

⁵⁸ Zob. Johannes Praetorius-Rhein, *Filmgeschichte und Gedächtnistheater. Zur historischen Konstruktion eines »Jüdischen Films« in der Bundesrepublik*, [w:] *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez, München 2022, s. 102-104.

⁵⁹ Zob. Claus-Jürgen Göpfert, *Kampf um die Erinnerung*, [w:] *Jüdisches Leben in Frankfurt. Reihe Frankfurter Rundschau Geschichte*, Bd. 9/2019, dostęp online; https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/IzPB_348_Juedisches-Leben-in-Deutschland-nach-1945_barrierefrei-NEU.pdf, s. 22, [dostęp: 10.05.2023].

⁶⁰ Zob. Max Czollek, *Desintegriert...*, s. 134-137.

tłumaczył „końcem okresu ochronnego” dla Żydów, propagując złamanie tabu i normalizację sytuacji, co wywołało gorące dyskusje. W dniu premiery – 31 października 1985 – grupa frankfurckich Żydów wtargnęła do teatru, uniemożliwiając aktorom grę⁶¹. Janusz Bodek uznaje to wydarzenie za punkt zwrotny w stosunkach Żydów z niemieckim społeczeństwem większościowym⁶².

Konflikt wokół sztuki Fassbindera i argumenty o „końcu okresu ochronnego” dla Żydów korespondują z jedną z najważniejszych zachodnoniemieckich debat lat 80. XX wieku, czyli tzw. sporem historyków (*Historikerstreit*)⁶³. Rozpoczął go w 1986 roku artykuł Ernsta Noltego, w którym autor porównywał Szoa z innymi podobnymi wydarzeniami z historii, aby pokazać, że masowe ludobójstwo nie było tylko domeną nazistowskiego reżimu. Historycy, którzy stanęli po stronie Noltego, m.in. Klaus Hildebrand czy Andreas Hillgruber, zostali nazwani „konserwatywnymi”. Po przeciwnej stronie znajdował się m.in. Jürgen Habermas, przedstawiający zbrodnie hitlerowskie jako wyjątkowe w historii ludzkości. „Spór historyków miał kilka szczególnych cech, które odróżniać go będą od debat tuż po 1945 roku lub tych z lat sześćdziesiątych. Można zaryzykować twierdzenie, że cechy te towarzyszą niemieckim kontrowersjom rozliczeniowym do dziś”⁶⁴ – twierdzą Jabłkowska i Żyliński. Wskazują oni na to, że spór, który rozpoczął się od artykułu Noltego, opierał się jedynie na różnicach światopoglądowych i ocenach natury moralnej. W latach wcześniejszych debaty o nazistowskiej przeszłości były natomiast powiązane z odkryciami materiałów, które dostarczały dowodów, bądź też z zeznaniami kolejnych świadków jak np. w przypadku procesu Eichmanna czy też drugich procesów oświęcimskich. Za kolejne ważne cechy uznają medialność oraz emocjonalność debat. Artykuły, które wywołały spór, ukazały się w najważniejszych niemieckich gazetach – „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (Nolte) oraz „Die Zeit” (Habermas)⁶⁵. „Z jednej strony społeczeństwo niemieckie, już uprzednio uwrażliwione przez amerykański serial *Holocaust*, brało udział w debacie i zaczęło interesować się żywo najnowszą historią. Z drugiej strony zaś obudzone zostały uczucia

⁶¹ Zob. Janusz Bodek, *Fassbinder-Kontroversen*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.250-252, a także zob. Wanja Hargens, *Der Müll, die Stadt und der Tod: Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte*, Berlin 2010.

⁶² Zob. Janusz Bodek, *Fassbinder-Kontroversen...*, s. 252.

⁶³ Zob. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, *Rozrachunek z narodowosocjalistycznq...*, s.24-28, a także zob. Lena Knäpple, *Historikerstreit*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.259-260.

⁶⁴ Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, *Rozrachunek z narodowosocjalistycznq...*, s. 26.

⁶⁵ Zob. Tamże. s.26-27.

spychane do niedawna do podświadomości”⁶⁶. Spór historyków, wraz z polityką Kohla, przemową Weizsäckera i wieloma aferami sprawiły, że lata 80. XX wieku nie tylko uznaje się za „dekadę skandali”⁶⁷, lecz także przyjmuje się, iż to właśnie wtedy nastąpił przełom w niemieckich rozliczeniach z nazistowską przeszłością⁶⁸, co skutkowało ukształtowaniem się niemiecko-żydowskiego „teatru pamięci”.

Na drugą połowę lat 80. XX wieku przypada również przełom w austriackiej polityce pamięci. Był on związany z aferą Waldheima⁶⁹, która wybuchła w trakcie wyborów prezydenckich w 1986 roku. Jednym z kandydatów był Kurt Waldheim, światowej sławy polityk, który w latach 1972-1982 pełnił funkcję sekretarza generalnego ONZ. W trakcie kampanii Hubertus Czernin w artykule opublikowanym w magazynie „Profil” ujawnił informacje o jego przeszłości. Według nich Waldheim był w Wehrmachcie oraz SA, a także prawdopodobnie brał udział w masakrze tysięcy jugosłowiańskich cywili oraz masowych deportacjach Żydów z Salonik. Po wybuchu skandalu międzynarodowej opinii wydawało się niewyobrażalne, aby taka osoba mogła wygrać wybory, lecz stało się inaczej. Waldheim – po drugiej turze – objął fotel prezydenta i sprawował urząd aż do roku 1992. Ówczesny kanclerz Fred Sinowatz w ramach protestu zrezygnował ze stanowiska. Przez okres prezydentury Waldheima Austria była izolowana na arenie politycznej, a stosunki z Izraelem znacząco się pogorszyły, o czym świadczy wycofanie izraelskiego ambasadora z kraju⁷⁰. Gdy na jaw wyszły informacje o związkach polityka z SA, na jego plakatach wyborczych pojawiły się naklejki z hasłem „Teraz, tym bardziej”, a także slogany takie jak: „My, Austriacy wybieramy, kogo chcemy”⁷¹. Podobnie jak w przypadku afery wokół nazistowskiej przeszłości Friedricha Petera również w 1986 roku Bruno Kreisky spełniał rolę *alibi Jew*. Były kanclerz krytykował oskarżenia Światowego Kongresu Żydów wobec austriackiego kandydata na prezydenta jako „monstrualną nikczemność”⁷². Rolę Kreisky’ego⁷³ w aferze Waldheima opisuje Karol Franczak:

⁶⁶ Tamże, s.27.

⁶⁷ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s.87.

⁶⁸ Zob. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, *Rozrachunek z narodowosocjalistyczną...*, s.24.

⁶⁹ Więcej o tej aferze zob. Hans Safrian, *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*, [w:] *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, red. Lucile Dreidemy [i in.], Wien, Köln, Weimar 2015, s. 417–429, a także zob. K. Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s.56-63.

⁷⁰ Zob. Karol Franczak, *Kalający...*, s. 57-58.

⁷¹ Zob. Monika Muskała, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s.103.

⁷² Cyt. za: Karol Franczak, *Kalający...*, s. 68.

⁷³ O różnych reakcjach na postawę Kreisky’ego wśród społeczności żydowskiej pisze Andrea Reiter. Zob. Andrea Reiter, *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*, Wien 2018, s. 28-49.

Po pierwsze, Bruno Kreisky staje się wiarygodnym autorytetem jako były socjalistyczny kanclerz, który w czasie trwania „afery” pozostaje politycznym oponentem Waldheima i potrafi przekonać opinię publiczną, że w jego argumentacji nie chodzi o doraźną korzyść dla partyjnego kolegi [Kreisky należał do SPÖ, Waldheim był kandydatem ÖVP, *Österreichische Volkspartei* – przyp. OW.], ale o „dobro Austrii” i całego społeczeństwa pomówionego przez „określone kręgi”. Po drugie, Kreisky występuje jako doświadczony dyplomata potrafiący docenić międzynarodową wartość Kurta Waldheima i jego znaczenie jako byłego sekretarza generalnego ONZ. Po trzecie w końcu, Kreisky bywa traktowany w dyskursie publicznym jako *alibi Jew* – krytyk „wrogów Austrii”, w ustach którego mocna retoryka, a nawet antysemickie aluzje muszą zostać odczytane przez pryzmat jego pochodzenia. Tym samym Kreisky stał się dla zwolenników Waldheima wygodną figurą „Żyda potępiającego innych Żydów”⁷⁴.

Waldheim dopiero w 1991 roku poprosił opinię publiczną o przebaczenie. Przez lata jednak twierdził⁷⁵, że w czasie II wojny światowej tylko wykonywał swój obowiązek jako żołnierz, podobnie jak setki tysięcy innych Austriaków. Jego tłumaczenie poważnie naruszało „mit pierwszej ofiary”. Jak pisze Beckermann: „Jeśli on wykonywał swój żołnierski obowiązek w Wehrmachcie, a nie jako napadnięty Austriak został do niego wcielony, to wtedy w historii Drugiej Republiki jako ofiary mogło się coś nie zgadzać”⁷⁶. Tak doszło do ważnych przemian w austriackim stosunku do przeszłości.

W trakcie afery Waldheima Austria wciąż kreowała się na ofiarę – tym razem międzynarodowego spisku.

W toku rozwoju debaty dotyczącej przeszłości Kurta Waldheima następowała coraz wyraźniejsza etniczacja sporu. Zwolennicy przyszłego prezydenta metonimicznie zaczęli go utożsamiać z całą Austrią, natomiast zagraniczne głosy krytyki powiązano z teorią spisku. Tym samym „kampania” przeciw Waldheimowi zaczęła oznaczać „kampanię przeciw Austrii”. W tej optyce spór wewnętrzny nabrał charakteru konfliktu międzynarodowego, w którym obywatele austriaccy mieli bronić swojej suwerenności i wewnętrznej niezależności⁷⁷.

⁷⁴ Karol Franczak, *Kalający...*, s. 68.

⁷⁵ Waldheim na początku tłumaczył, że z SA był związany jedynie jako miłośnik jeździectwa. Ta absurdalna wymówka stała się dla Freda Sinowatza przyczynkiem do kąśliwych uwag, jakoby Waldheim nie był w SA, jedynie jego koń. Zostało to podchwyczone przez członków Republikanischer Club-Neues Österreich, którzy na protesty przeciwko Waldheimowi zbudowali ogromny drewniany model konia. Zob. Heidemarie Uhl, 1986: *Die Waldheim-Affäre*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte”, https://hdgoe.at/waldheim_affaere_1986, [dostęp: 10.05.2023].

⁷⁶ Ruth Beckermann, *Waldheim – Ein Postproduktionsfilm*, [w:] Ruth Beckermann, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016, s.124. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s.108.

⁷⁷ Karol Franczak, *Kalający...*, s.88.

Jednym z głównych wrogów stał się Światowy Kongres Żydów, który zaangażował się w badanie sprawy byłego sekretarza ONZ. Doprowadziło to do wzrostu nastrojów antysemickich w kraju, co opisuje m.in. Josef Haslinger⁷⁸. Beckermann po latach wyznała: „Co oznaczała dla mnie wtedy historia z Waldheimem? Po raz pierwszy przeżyłam tak otwarty antysemityzm. To budziło we mnie strach, ale jednocześnie było wyzwajające, ponieważ nienawiść do Żydów w końcu stała się jawna i mogłam na nią reagować”⁷⁹. Wzrost antysemityzmu w tamtym okresie był związany z nasileniem się podziału na My-Oni. Póki „mit pierwszej ofiary” trwał, Żydzi byli włączani do grupy „My”, tworząc jedną wspólnotę ofiar. W 1986 nastąpił nowy podział, na co zwraca uwagę Franczak:

Pojawiają się wyraźne konstrukcje „obrazu wroga” i „obrazu Żyda jako wroga”. Zakazy, których wcześniej starano się nie przekraczać (np. zakaz jawnych antysemickich ekspresji w środkach masowego przekazu), zostały nie tylko złamane, ale niekiedy otrzymały jawną legitymizację w wypowiedziach najwyższych urzędników państwowych⁸⁰.

Afera Waldheima stanowiła ważny przełom w debacie o przeszłości i dała impuls do rozliczeń oraz podejmowania tematów, które wcześniej uznawano za tabu. Odzwierciedla to również kinematografia⁸¹. W latach 80. XX wieku powstają dzieła, które zajmują się nazistowską przeszłością Austrii oraz losem Żydów po Anszlusie do III Rzeszy⁸². Z tymi tematami mierzą się m.in. Axel Corti w trylogii *Dokąd i z powrotem (Wohin und zurück, 1982-1986)*⁸³, a także Franz Antel w filmie *Szwejk z Wiednia (Der Bockerer, 1981, reż. Franz Antel)* oraz Wolfgang Glück w *38 – to też był Wiedeń (38 – Auch das war Wien, 1986, reż. Wolfgang Glück)*. W tym czasie pojawiają się też filmy o neonazizmie, takie jak *Kassbach - portret (Kassbach – Ein Porträt, 1979, reż. Peter Patzak)* czy *Spadkobiercy (Die Erben, 1983, reż. Walter Bannert)*⁸⁴. Doszło wówczas do przemian w kinematografii austriackiej, co

⁷⁸Zob. Josef Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main 1995, s. 33-34.

⁷⁹Ruth Beckermann, *Waldheim...*, s. 123. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s. 114.

⁸⁰Karol Franczak, *Kalajęcy...*, s. 63.

⁸¹Przemiany widoczne były także w obrębie literatury (szczególnie tej tworzonej przez żydowskich autorów), co zostanie opisane w dalszej części tego rozdziału.

⁸²Motywy żydowskiego życia po Shoah pojawia się stosunkowo późno w austriackiej kinematografii, co tłumaczy dysproporcje w korpusie badawczym tej pracy.

⁸³Szczególnie istotny z punktu widzenia tematu tej pracy wydaje się tryptyk w reżyserii Cortiego, który skupia się na doświadczeniach austriackich Żydów od Anszlusu do zakończenia II wojny światowej. Więcej o tej trylogii zob. Christopher J. Wickham, *Dokąd i z powrotem: Spojrzenia na trylogię żydowską Axela Cortiego*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s. 251-282.

⁸⁴Zob. Robert von Dassanowsky, *Austrian Cinema: A History*, Jefferson, London 2005, s. 212-216, a także zob. Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien, München 1997, s. 281-284.

w kolejnej dekadzie przyczyniło się do powstania tzw. nowego kina austriackiego⁸⁵. Dla produkcji filmowej w kraju znaczący był rok 1981, gdy w życie weszła ustawa o publicznym wsparciu sztuki filmowej (*Filmförderungsgesetz*). Po II wojnie światowej w Austrii dominowało kino gatunków, królowały *Heimatfilme* oraz *Habsburgerfilme*⁸⁶, które podtrzymywały romantyczny wizerunek kraju. Przykładem może być seria dzieł o Elżbiecie Bawarskiej (bardziej znanej jako księżniczka Sissi) z lat pięćdziesiątych w reżyserii Ernsta Marischki. Gdy w niemieckim kinie już w latach 60. XX wieku – podobnie jak wielu innych europejskich kinematografiach – wiał wiatr odnowy, Austria nie miała swojej „nowej fali”. Dlatego tak istotne są zmiany zapoczątkowane w latach 80. XX wieku⁸⁷.

Po wybuchu skandalu wokół Waldheima Żydzi włączyli się w protesty przeciwko prezydentowi i po raz pierwszy od 1945 roku jasno zaznaczyli swoją obecność w austriackim społeczeństwie. Na kształtowanie się nowej samoświadomości wpływ mieli żydowscy intelektualiści i artyści, m.in. przywoływana już wielokrotnie Ruth Beckermann.

Apel Ruth Beckermann do austriackich Żydówek i Żydów, aby w końcu publicznie skrytykowali austriacką politykę pamięci i narrację o przeszłości, włączył się jasno w nowy kontekst „post-Waldheimowskiej ery”, która zmieniała społeczne ramy (w rozumieniu Maurice’a Halbwachsa) i wspierała nowe dyskursy, stawiające wyzwanie starym hegemoniom. W szczególności z tego kryzysu polityki historycznej wyłoniło się nowe żydowskie życie w Austrii, które charakteryzowała pewność siebie⁸⁸.

Krótko po wybuchu afery Waldheima (zaledwie dwa tygodnie) zapowiedziano ponowne otwarcie Muzeum Żydowskiego w Wiedniu. Muzeum przez lata spełniało funkcję instytucji, która miała dokonywać krytycznego rozliczenia z pamięcią zbiorową uformowaną przez mit pierwszej ofiary. W centrum zainteresowania stało również doświadczenie Zagłady. Dziś muzeum definiuje swoją misję już inaczej – przedstawia siebie jako miejsce zajmujące się żydowską historią (nie tylko tą z okresu II wojny światowej), religią oraz kulturą⁸⁹.

⁸⁵ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction*, [w:] *New Austrian Film*, red. tychże, New York 2011, s. 1-18.

⁸⁶ Zob. Robert von Dassanowsky, *Austrian Cinema...*, s. 113-177.

⁸⁷ Fenomen nowego kina austriackiego zostanie opisany w dalszej części tego rozdziału.

⁸⁸ Katharina Wegan, *Vielfachcodierungen des Gedächtnisses... anhand eines bronzenen Fallbeispiels in Österreich*, [w:] „Erinnern.at”, https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/an-der-grenze/216_Katharina_Wegan.pdf, s. 15 [dostęp: 10.05.2023]. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s. 35-36.

⁸⁹ Zob. Danielle Spera, *100 x Österreich – Judentum*, Wien 2020, s. 200-201.

Otwarcie muzeum nastąpiło w roku 1988 – była to wyjątkowa data dla Austrii. Przypadała wówczas 50. rocznica Anszlusu. Z tej okazji ogłoszono „roku namysłu” (*Bedenkjahr*)⁹⁰, w trakcie którego starano rozliczyć się z nazistowską przeszłością. Do najważniejszych wydarzeń można zaliczyć debatę wokół wiedeńskiego pomnika przeciw wojnie i faszyzmowi (*Das Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*) oraz premierę *Placu Bohaterów* (*Heldenplatz*) Thomasa Bernharda⁹¹, uznawaną za największy skandal teatralny w powojennej Austrii. W 1988 roku dyrektorem Burgtheater był Claus Peymann – niemiecki reżyser, który często współpracował z Bernhardem. To właśnie u niego Peymann zamówił sztukę na stulecie otwarcia nowej siedziby teatru. Bernhard znany był jako autor kontrowersyjnych sztuk krytykujących Austriaków i ich mentalność, co sprawiło, że oczekiwano skandalu. Premierę zaplanowanego na czwartego listopada, lecz spory wokół dramatu zaczęły toczyć się już wcześniej⁹². Dyrektor teatru zabronił publikowania treści sztuki do momentu premiery, co podsycalo zainteresowanie. Mimo zakazu w prasie pojawiły się przecieki, utwierdzające społeczeństwo w przekonaniu, że sztuka Bernharda będzie kontrowersyjna. W okresie między przedrukowaniem fragmentów a premierą gazety publikowały listy od oburzonych czytelników, a także wypowiedzi polityków.

Plac Bohaterów opowiada o żydowskiej rodzinie, która po 1945 roku zdecydowała się powrócić do Austrii. Akcja dramatu rozgrywa się współcześnie, tj. w roku 1988, gdy w kraju trwa *Bedenkjahr*, a Kurt Waldheim jest prezydentem. Bohaterowie zastanawiają się, czy nie powinni znowu opuścić Austrii – ze względu na wciąż obecny i narastający antysemityzm. W sztuce padają porównania z rokiem 1938:

Ale Wiedeń jest dla mnie każdego dnia/ o wiele gorszym koszmarem/
nie mogę tutaj już egzystować/ budzę się i muszę walczyć ze strachem/
warunki są rzeczywiście/ jak w trzydziestym ósmym [...] ⁹³.

Jednej z bohaterek wydaje się, że nieustannie słyszy okrzyki: „Sieg Heil” dobiegające z tytułowego Placu Bohaterów⁹⁴. Warto zwrócić uwagę na symbolikę tego miejsca dla

⁹⁰ Warto rozróżnić między dwoma terminami, które pojawiają się w literaturze niemieckojęzycznej: *Gedenkjahr* oraz *Bedenkjahr*. To dość znacząca różnica, ponieważ w pierwszym przypadku mowa o roku pamięci, a w drugim o roku namysłu/refleksji. Termin „rok namysłu” (*Bedenkjahr*) używany jest w kontekście 1988. Natomiast „rok pamięci” (*Gedenkjahr*) odnosi się do roku 2018, na który przypadało wiele ważnych dla Austrii rocznic m.in. setna rocznica powstania Republiki.

⁹¹ Więcej o tych kontrowersjach zob. Karol Franczak, *Kalający ...* s. 192-204, a także zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s. 60-62.

⁹² Zob. Karol Franczak, *Kalający ...*, s. 192-204.

⁹³ Thomas Bernhard, *Plac Bohaterów*, tłum. Grzegorz Matysik, [w:] *Dramaty 2*, Kraków 2004, s. 390.

austriackiej pamięci zbiorowej⁹⁵. Hofburg, znajdujący się przy tym placu, przypomina o potęgę cesarstwa austro-węgierskiego i sile Habsburgów. Po roku 1945 Heldenplatz stał się problematyczny, ponieważ kojarzono go przede wszystkim z niechlubną przeszłością – w 1938 rok zebrały się tam tłumy Austriaków, aby wiwatować na cześć Hitlera i świętować przyłączenie do III Rzeszy. Führer przemawiał z balkonu Hofburga. Wybuch afery Waldheima, który *notabene* jako prezydent rezydował również przy Placu Bohaterów, a także skandal wokół sztuki Bernharda sprawiły, że Heldenplatz stał się austriackim miejscem pamięci, przypominającym o problematycznych rozliczeniach z przeszłością.

Równie kontrowersyjnym miejscem pamięci jest pomnik poświęcony ofiarom wojny i faszyzmu., który w listopadzie 1988 roku (jeszcze nie w pełni ukończony) stanął na Helmut-Zilk-Platz (wówczas Albertinaplatz), nieopodal galerii sztuki Albertina, czyli w samym centrum austriackiej stolicy. Decyzję o budowie podjęto już w 1983, ale afery Waldheima na nowo rozbudziła dyskusję na temat jego formy. Pomnik ten pasował jeszcze do narracji o Austrii jako „pierwszej ofierze Hitlera”, ponieważ podkreśla wspólnotę wszystkich ofiar, co budziło sprzeciw wielu grup. Dla tej pracy znaczące jest stanowisko Żydów wobec projektu Alfreda Hrdlicki. Według Beckermann: „Ten pomnik pasuje do miasta bez Żydów. Co za pech dla tych nielicznych wiedeńskich Żydów, którzy muszą koło niego przechodzić”⁹⁶. Jeden z elementów pomnika stanowi figura myjącego ulicę starego Żyda, co ma przypominać o szykanach, jakich doznali austriaccy Żydzi po Anszlusie⁹⁷. Autorka zauważa:

Cokolwiek ten pomnik chce przekazać wiedeńczykom, mnie mówi jedno: leżeliście w kurzu. Ślizgaliście się na brzuchu. I to jest dzisiaj nasz obraz was. (...) przedstawieni jako bogobojny starzec. To porusza serce i jednocześnie tworzy przyjemny dystans wobec ofiar, sugeruje, że Żydzi byli starym, słabym narodem, którego śmierć nadciągała w sposób naturalny. A wy, którzy jeszcze żyjecie, was chcemy tak widzieć – zewnątrz i wewnątrz klęczących, tak pozwolimy wam żyć. I biada, jeśli wypadniecie z tej roli⁹⁸.

⁹⁴ Jest to rodzaj typowej dla Bernharda fikcjonalizacji przestrzeni. Przy Placu Bohaterów nie ma ani jednego domu mieszkalnego, ale autor chciał pokazać, że właśnie z tego miejsca dobiegają nazistowskie okrzyki.

⁹⁵ Zob. Nicole L. Immler, *‘Gedächtnisgeschichte’ – Ein Vergleich von Deutschland und Österreich in Bezug auf Pierre Noras Konzept der lieux de mémoire*, [w:] *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Cultural Europe since 1989*, red. Ian Foster, Juliet Wigmore, Amsterdam, New York 2004, s. 173-196, a także zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s. 34.

⁹⁶ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 16. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s.87.

⁹⁷ Nawiązuje to do wydarzeń roku 1938, gdy Żydzi byli zmuszani do zmywania z chodników hasel „pro-austriackich”, czyli przeciwnych dołączeniu kraju do Rzeszy. Były one związane z planowanym referendum, które miało się odbyć 13 marca 1938, ale dzień wcześniej Hitler dokonał Anszlusu. Następnie naziści przeprowadzili ukartowany plebiscyt, przypieczetowując tym samym dołączenie Austrii do III Rzeszy.

⁹⁸ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 14-15.

Słowa Beckermann przypominają, że również w Austrii pod koniec lat 80. XX wieku zaczął się kształtować „teatr pamięci”, w którym Żydom przypisano rolę ofiar.

Opisywany w tym podrozdziale okres okazał się kluczowy dla austriackich i niemieckich rozliczeń z przeszłością oraz stosunków między społeczeństwami większościowymi a mniejszością żydowską. Kolejne dekady to dla Austrii tzw. era post-Waldheimowska, w której pod wpływem przełamania tabu i upadku „mitu pierwszej ofiary” dochodzi do istotnych przemian w obszarze polityki pamięci. Również w Niemczech kontynuowano debaty, rozpoczęte w latach 80. XX wieku. Jabłkowska i Żyliński, opisując spór historyków, zauważają że: „(...) być może nawet trwałby do dziś pod tą nazwą, gdyby nie wydarzenie, które stanowiło kolejną cezurę historii: zjednoczenie Niemiec”⁹⁹. Było to wydarzenie, które rzeczywiście wyznaczało zupełnie nową epokę – nie tylko dla Niemiec, ale całej Europy. Kolejny podrozdział zostanie zatem poświęcony żydowskiemu życiu w Niemczech i Austrii po nastaniu nowego ładu.

⁹⁹Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, *Rozrachunek z narodowosocjalistyczną...*, s. 28.

2.4. 1989 – początek nowego ładu

Upadek muru berlińskiego, a następnie zjednoczenie Niemiec zmieniły diametralnie sytuację na świecie. Opis wszystkich przemian, które nastąpiły w wyniku tych wydarzeń, znaczenie przekracza ramy tej pracy. Aby przedstawić, jak w ostatnich dekadach kształtowały się relacje między diasporą a społeczeństwem większościowym w Austrii i Niemczech, należy zwrócić uwagę na takie zjawiska jak: przyjęcie Żydów z byłego ZSRR, emigracja z Izraela, napływ migrantów i uchodźców z krajów arabskich, wzrost znaczenia partii skrajnie prawicowych czy antysemickie ataki. Istotne są także debaty wokół polityki pamięci oraz upamiętniania Zagłady, które w tym okresie – pod wpływem *memory boom* – stały się w obu krajach bardzo intensywne. Nie bez znaczenia pozostaje również rozwijanie się tzw. „wirtualnej kultury żydowskiej”.

Dla kształtowania się współczesnej diaspory w zjednoczonych Niemczech kluczowy okazał się rok 1991, gdy rząd podjął decyzję o przyjmowaniu żydowskich uchodźców kwotowych z krajów byłego Związku Radzieckiego¹. Taki krok wynikał z obawy, że wkrótce żydowskie życie w Niemczech przestanie istnieć. W latach 80. XX wieku w RFN gminy żydowskie stawały się coraz mniejsze, a większość członków była już w podeszłym wieku. Przyjęcie Żydów z byłego ZSRR miało uratować sytuację kurczących się gmin. Aż do roku 2005 wystarczyło żydowskie pochodzenie, aby otrzymać status uchodźcy. Niepotrzebne były żadne dokumenty, które potwierdzałyby prześladowanie czy represje, czego wymaga się zazwyczaj od innych osób ubiegających się o azyl. Szacuje się, że w latach 90. XX ubiegłego stulecia oraz na początku XXI wieku do Niemiec przybyło około 200 tysięcy Żydów z byłego ZSRR². Według statystyk, na które powołuje się Cilly Kugelmann, przykładowo w samym roku 1997 liczba członków gmin podwoiła się³. Pokazuje to, że bez emigracji z ZSRR trudno byłoby kontynuować żydowskie tradycje w Niemczech. Trzeba przy tym zaznaczyć, że tylko około 70 tysięcy uchodźców dołączyło do gmin, ponieważ Żydzi z krajów byłego Związku Radzieckiego w dużej części byli niewierzący. Ich tożsamość określana była według zasad

¹ Fragmenty o żydowskich uchodźcach kwotowych zostały też wykorzystane w artykule przygotowanym dla „Studiów Filmoznawczych”. Zob. Olga Wesołowska, *»Dobrze słyszeliście, jestem Żydem z krwi i kości« — tożsamość Żydów z byłego ZSRR i ich filmowe wizerunki na przykładzie »Koktajlu mazel tow«, [w:] „Studia Filmoznawcze”, tom 48, 2025, s. 16-19.*

² Zob. Dimitrij Belkin, *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 13.07.2017, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche>, [dostęp: 15.05.2023].

³ Zob. Cilly Kugelmann, *Die Russen kommen. Der demographische Umbruch in den jüdischen Gemeinden Deutschlands*, [w:] *Jüdische Gemeinden in Europa. Zwischen Aufbruch und Kontinuität*, red. Brigitte Ungar-Klein, Wien 2000, s. 52-55.

panujących w ZSRR, a nie religijnych. W sowieckich paszportach w rubryce „narodowość” można było podać „Żyd” i zazwyczaj brało się pod uwagę narodowość ze strony ojca. Przez niemieckie gminy takie osoby nie były uznawane za pełnoprawnych członków. Po roku 2005, gdy uchwalono nową ustawę o uchodźcach kwotowych, Żydzi z byłego Związku Radzieckiego stracili swoje przywileje. Wciąż mogą uzyskać w RFN status uchodźcy, ale procedura jest dużo bardziej skomplikowana.

Wśród Żydów z ZSRR sporą część stanowili *Vaterjuden*⁴ (od niem. *Vater*, czyli ojciec, i *Jude* – Żyd), czyli patrylinearni Żydzi (w języku polskim funkcjonuje określenie „Żydzi niehalachiczni”), którzy przez niemieckie gminy nie zostali uznani za pełnoprawnych członków⁵. To, co stanowiło wystarczający powód, aby zostać żydowskim uchodźcą, nie wystarczyło, aby zyskać akceptację rabinów. Esther Schapira podsumowała kąśliwie: „Wystarczająco żydowscy dla nazistów, ale nie dla gminy”⁶, przypominając o tym, że niehalachiczni Żydzi byli też ofiarami antysemickiej polityki III Rzeszy. Warto podkreślić, że za pomysłem ściągnięcia do Niemiec uchodźców z byłego ZSRR stała sama Centralna Rada Żydów⁷. Wielu uchodźców tak naprawdę dopiero w Niemczech zetknęło się z religijnością i kultywowaniem tradycji judaistycznych, o czym przypomina m.in. dokument *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp) portretujący żydowskich uchodźców we Frankfurcie nad Menem. W bardziej komediowy sposób ten sam problem podejmuje film *Russendisko* (2012, reż. Oliver Ziegenbalg) nakręcony na podstawie powieści o tym samym tytule autorstwa Władimira Kaminera⁸.

O trudnościach, jakie łączą się z powyższą kwestią, przypominała w 2021 roku tzw. *Czollek-Debatte* – jedna z najgłośniejszych współczesnych debat publicznych na temat żydowskiej tożsamości w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym⁹. Rozpoczęła się ona około 30 lat po tym, jak niemiecki rząd podjął decyzję o przyjęciu żydowskich uchodźców

⁴ Związane to było z zasadami panującymi w ZSRR. W sowieckich paszportach w rubryce „narodowość” można było podać „Żyd”, zazwyczaj brało się pod uwagę narodowość ze strony ojca. Zob. Dimitrij Belkin, *Jüdische Kontingentflüchtlinge...*

⁵ Ruth Zeifert, *Wir Juden, die Juden – ich Jude? Das Jüdische aus der jüdisch/nichtjüdischen Doppelperspektive von Vaterjuden*, [w:] *Bilder des Jüdischen: Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, red. Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg, Berlin, Boston 2012, s.369-370.

⁶ Cyt. za: Meron Mendel, *Meron Mendel, Juden zweiter Klasse*, [w:] „Die Zeit“, 18.08.2021, <https://www.zeit.de/kultur/2021-08/judentum-alltag-maxim-biller-max-czollek-definitionen>, [dostęp: 19.04.2025].

⁷ Tamże.

⁸ Zob. Władimir Kaminer, *Russendisko*, München 2000.

⁹ Kolejna głośna debata wybuchła po premierze książki *Judenfetisch* (2023 München), której autorką jest Deborah Feldmann. Pisarka – znana przede wszystkim z autobiograficznej powieści *Unorthodox* – porusza wątek tego, kto może nazywać się Żydem, a także jakie konotacje wiążą się z żydowską tożsamością w Niemczech, Izraelu i USA.

kwotowych z byłego ZSRR. Wywołał ją tweet Maxa Czollka: „Przy okazji, dla Maxima Billera nie jestem Żydem. Może powinniśmy kiedyś porozmawiać o dyskryminacji wewnątrz społeczności żydowskiej, #patrylinearny”¹⁰. Urodzony we wschodnim Berlinie literat jest bowiem *Vaterjude*, według zasad halachy nie jest Żydem¹¹ i tak postrzega go też Biller. Głos w tej sprawie zabrały kolejne osoby, m.in. Meron Mendel dyrektor Centrum Edukacyjnego Anny Frank¹², przewodniczący Centralnej Rady Żydów Josef Schuster¹³, czy też pisarki: Mirna Funk¹⁴, Tuvia Tenenbom¹⁵ oraz Nele Pollatschek¹⁶. Ich wypowiedzi publikowały i komentowały najważniejsze krajowe gazety takie jak: „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „Der Spiegel”, „Süddeutsche Zeitung” oraz „Die Zeit”. Rozgorzały spór nie ma charakteru abstrakcyjnej, akademickiej debaty, lecz dotyczy realnej i stosunkowo dużej grupy osób¹⁷. W Niemczech spora część związków zawieranych przez Żydów to związki mieszane¹⁸ i szacuje się, że około połowy dzieci, które mają żydowskiego ojca, posiada nie-żydowską matkę¹⁹. Natomiast austriacka diaspora wyróżnia się dużym odsetkiem ortodoksyjnych wyznawców judaizmu, co może wyjaśniać, czemu około 70% austriackich Żydów, którzy są w związkach, ma żydowskiego partnera²⁰. Jednak również w Austrii zwiększa się odsetek związków mieszanych, co potwierdzają statystyki z roku 2020. W ich świetle gmina żydowska

¹⁰ Cyt. za: Nele Pollatschek, *Jüdische Identität: Unter Gaffern*, [w:] „Süddeutsche Zeitung“, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/max-czollek-maxim-biller-juden-was-ist-ein-jude-juedischer-autor-antisemitismus-1.5413795>, [Zugriff am: 05.08.2022.].

¹¹ Warto zaznaczyć, że od 1983 roku amerykańscy rabini uznają dzieci żydowskich ojców za Żydów, o ile były one wychowane według zasad judaizmu, o czym przypomina Meron Mendel w artykule napisanym w obronie Czollka. Zob. Meron Mendel, *Juden....*

¹² Zob. Tamże.

¹³ Zob. Josef Schuster, *Nach den Regeln der Religion*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/nach-den-regeln-der-religion/>, [dostęp: 05.08.2022].

¹⁴ Zob. Mirna Funk, *Wer Jude ist, bestimme ich*, [w:] „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wer-sich-jude-nennen-darf-ein-gastbeitrag-zum-judentum-17511971.html>, [dostęp: 05.08.2022].

¹⁵ Zob. Tuvia Tenenbom, *»Ein geteiltes Schicksal ist das, was dich zum Juden macht«*, [w:] „Der Spiegel“, <https://www.spiegel.de/kultur/tuvia-tenenbom-zu-max-czollek-maxim-biller-und-mirna-funk-wer-ist-jude-a-0f3f8696-af63-4a4c-ad77-4ef9348d0de2>, [dostęp: 05.08.2022].

¹⁶ Nele Pollatschek, *Jüdische Identität...*

¹⁷ Już w 2010 roku Heinrich Olmer, przewodniczący bamberskiej gminy żydowskiej argumentował za przyjęciem do żydowskiej wspólnoty niehalachicznych Żydów. Zob. Heinrich Olmer, *Wer ist Jude? Ein Beitrag zur Diskussion über die Zukunftssicherung der jüdischen Gemeinschaft*, Würzburg 2010, s.13-19.

¹⁸ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016 s.29.

¹⁹ Zob. Ruth Zeifert *Wir Juden...*, s.369.

²⁰ Zob. Daniel Staetsky, Sergio Della Pergola, *Jews in Austria A demographic and social portrait*, London 2020, s.9, <https://archive.jpr.org.uk/download?id=7777>, [dostęp: 05.08.2022.].

w Wiedniu byłaby prawie dwukrotnie większa, gdyby za Żydów uznać osoby, których ojcem jest Żyd²¹.

Choć do Niemiec nie przyjeżdża obecnie już tak wielu Żydów z byłego ZSRR, to do dziś stanowią oni większość w tamtejszej diasporze. Zmianę, jaka dokonała się w strukturze tej społeczności, Cilly Kugelman opisuje następująco: „Podczas gdy po 1945 roku w wielu gminach to przede wszystkim polscy Żydzi stanowili ponad połowę członków, to dzisiaj są to Żydzi z krajów byłego ZSRR”²². Mimo to pozostają oni grupą, którą często pomija się w dyskusjach o mniejszości żydowskiej w kraju:

Nawet jeśli Rosjanie, jak nazywają ich Żydzi, w dużych gminach prawie w ogóle nie są politycznie reprezentowani, to jest to tylko kwestia czasu, aż nowa demograficzna struktura przebiję się. W okresie powojennym trwało to dwie dekady, aż duży udział polskich Żydów stał się widoczny w wyborach gminy²³.

Od podjęcia decyzji o przyjęciu żydowskich uchodźców kwotowych minęło już ponad 30 lat, więc zgodnie ze sformułowaną przez Kugelamann tezą w drugiej dekadzie XXI wieku należałoby oczekiwać zmian. Jednak Żydzi z byłego ZSRR do dziś nie mają większego wpływu ani na polityczne wybory, ani na medialne wizerunki diaspory we współczesnych Niemczech. Są one bowiem zdominowane przez wizerunki Ocalałych niemieckich Żydów bądź też Żydów z Europy Wschodniej (głównie z Polski), którzy osiedli się w kraju po 1945 roku, a także ich potomków. W Niemczech powstało niewiele filmów o żydowskich uchodźcach kwotowych, chociaż stanowią oni większość społeczności żydowskiej²⁴. Warto natomiast zwrócić uwagę na obecność żydowskich autorów z byłych republik sowieckich na niemieckojęzycznym rynku wydawniczym. Z ważnych nazwisk we współczesnej literaturze migrantów²⁵ można wymienić: Władimira Kaminera, Olgę Grjasnową, Lenę Gorelik, Katję Petrowską, Dmitrija Kapitelmana czy też Władimira Vertliba.

²¹ Obecnie gmina liczy osiem tysięcy członków. Gdyby uwzględnić osoby takie jak Vaterjude, to społeczność żydowska wynosiłaby w Wiedniu około czternaście tysięcy osób. Zob. Michael Reinprecht, *Eine dynamische Gemeinschaft*, [w:] „Nu“, 01.09.2020, <https://nunu.at/artikel/eine-dynamische-gemeinschaft/>, [dostęp:05.08.2022].

²² Cilly Kugelman, *Die Russen kommen...*, s.52.

²³ Tamże, s. 53.

²⁴ Problem kreowania ich filmowych wizerunków zostanie jeszcze dokładniej przedstawiony w rozdziale analitycznym.

²⁵ Termin „literatura migrantów” (niem. *Migrantenliteratur*) jest pojęciem krytykowanym. Jego użycie w pracy służy jedynie umiejscowieniu dzieł wymienionych twórców w określonym kontekście badawczym. Więcej o sporze wokół tego pojęcia, zob. Aglaia Blioumi, *Kritischer Forschungsabriss zum Terminus*

Po upadku Związku Radzieckiego Żydzi przybywali również do Austrii, choć nie otrzymywali tam specjalnego statusu uchodźców, na jaki mogli liczyć w Niemczech. Ta fala emigracji nie odegrała aż tak znaczącej roli dla tamtejszej diaspory. Austria była ważnym celem dla sowieckich Żydów już przed rokiem 1989, kiedy będąc neutralnym terytorium, służyła jako kraj tranzytowy. Z tej drogi skorzystało około 250 tysięcy emigrantów. Podobnie – jak w przypadku dipisów – również wielu Żydów z byłego ZSRR nie dotarło do pierwotnych destynacji i z różnych powodów zamieszkało w Austrii. Często nie mieli już drogi powrotnej do ojczyzny za żelazną kurtyną. W latach 70. oraz 80. XX wieku do kraju przybyła spora grupa bucharskich Żydów, m.in. z Uzbekistanu, Azerbejdżanu, Kirgistanu, a także Żydów z Gruzji. Do dziś w Wiedniu stanowią oni około 1/3 członków gminy²⁶ i posiadają własną organizację. Po 1989 roku Austria przestała odgrywać rolę kraju tranzytowego, a rząd nie podjął żadnych kroków, aby zachęcić Żydów z byłego ZSRR do przyjazdu. Stało się to przedmiotem krytyki w przemówieniu Erica Kandela z okazji otwarcia Domu Historii Austrii w 2018 roku²⁷.

Ze względu na brak oficjalnej inicjatywy ze strony polityków Leon Zelman założył jeszcze w roku 1980 Jewish Welcome Service. Jest to instytucja non-profit, pomagająca Żydom, którzy zostali wypędzeni (bądź też ich potomkom), zorganizować podróż do Austrii. „Przejmuje on [Jewish Welcome Service – O.W.] jako pośrednik ważną funkcję komunikacyjną, której brakowało po II wojnie światowej. Polityka i społeczeństwo w latach powojennych zapomnieli wystawić Żydówkom i Żydom zaproszenia do powrotu”²⁸ – wyjaśnia Danielle Spera. Trzeba jednak zaznaczyć, że instytucja ta nie zajmuje się organizowaniem emigracji do Austrii. Jej głównym celem jest opieka nad Żydami, odwiedzającymi Wiedeń. Jewish Welcome Service oferuje też wycieczki po austriackiej stolicy śladami historii narodu wybranego. Można zatem uznać, że do jej podstawowych zadań należy także promocja żydowskiej kultury i dziedzictwa.

Na opisywany w tym podrozdziale okres przypada wzrost zainteresowania tematyką i kulturą żydowską, co znajduje potwierdzenie m. in. w funkcjonowaniu licznych festiwali.

»Migrationsliteratur« [w:] *Discourses on Nations and Identities*, red. Daniel Syrový, Berlin, Boston 2021, s.437-450.

²⁶ Zob. Alexia Weiss, *Jude ist kein Schimpfwort. Zwischen Umarmung und Ablehnung. Jüdisches Leben in Österreich*, Wien 2021, s. 18-19, a także zob. Evelyn Klein, [i in.], *Österreichs Rolle bei der jüdischen Emigration aus der Sowjetunion*, http://www.zukunftsfonds-austria.at/abstracts/P08-0422_abstract.pdf, [dostęp: 16.05.2023].

²⁷ Zob. Eric Kandel, *Österreich: ein Land ohne Juden*, [w:] „Haus der Geschichte Österreich“, <https://hdgoe.at/festrede-kandel>, [dostęp: 10.05.2023].

²⁸ Danielle Spera, *100 x Österreich – Judentum*, Wien 2020, s.208.

Ruth Gruber nazywa ten fenomen „wirtualną kulturą żydowską”²⁹, gdyż zarówno odbiorcami, jak i twórcami są często nie-Żydzi. Problem ten został już szerzej przedstawiony w rozdziale pierwszym, ponieważ fascynacja dorobkiem Żydów, m.in. muzyką klezmerską, literaturą czy tzw. żydowskim humorem wpływa na proces kodowania żydowskości. Twórcy filmowi zwracają uwagę, że często zaciera się granica między zainteresowaniem kulturą Żydów a filosemityzmem, który potrafi przerodzić się w obsesję. W komediowy sposób sportretował to Wolfgang Murnberger w telewizyjnym filmie *Piękny bajzel*³⁰ (*Schönes Schlamassel*, 2020, reż. Wolfgang Murnberger). Główna protagonistka prowadzi księgarnię z żydowską literaturą, a jej pasja jest tak silna, że kobieta marzy, aby związać się z Żydem. W *Koktajlu mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch) nauczycielka głównego bohatera deklaruje się jako miłośniczka kultury żydowskiej i na wakacje jeździ do Izraela. Jednocześnie przez gardło nie przechodzi jej słowo „Żyd”, jak gdyby mogło ono kogoś urazić. W obu filmach filosemityzm bohaterek bezpośrednio łączy się z potrzebą rozliczeń z nazistowską przeszłością i upamiętnieniem Zagłady. Wpływ na to mógł mieć *memory boom*, wraz z licznymi reprezentacjami historii II wojny światowej w mediach. W latach 90. XX wieku premierę miały takie filmy jak *Lista Schindlera* (*Schindler's List*, 1993, reż. Steven Spielberg) czy *Życie jest piękne* (*La vita è bella*, 1997, reż. Roberto Benigni)³¹, które zgromadziły przed ekranami liczną widownię i wywołały dyskusję o możliwościach i granicach w obrazowaniu Zagłady³². Koniunktura pamięci dotknęła nie tylko kino, lecz także literaturę, sztuki wizualne, komiks, co oddziaływało na fascynację nie-Żydów przeszłością oraz kulturą diaspory.

Na opisywany w tym podrozdziale okres przypada nie tylko rozwój „wirtualnej kultury żydowskiej”, lecz również apogeum *memory boom* i muzealizacji pamięci. Odzwierciedlają to liczne debaty o powstawaniu pomników i muzeów. W 1986 ogłoszono ponowne otwarcie Muzeum Żydowskiego w Wiedniu, a w 1990 odbyła się tam pierwsza wystawa. W 50. rocznicę nocy kryształowej w 1988 roku Helmut Kohl uroczystie otworzył Muzeum Żydowskie we Frankfurcie nad Menem. Rok później Daniel Liebeskind wygrał

²⁹ Zob. Ruth Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. Agnieszka Nowakowska, Sejny 2004.

³⁰ Tytuł ten trudno przetłumaczyć na język polski. „Schlamassel” to wyraz z jidysz, który używany jest także w niemieckim do opisanego skomplikowanej sytuacji. W USA film ten znany jest jako *Love and Mazel Tov*.

³¹ Więcej o tych dwóch filmach, zob. Catrin Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*, Bielefeld 2009, s. 233-296 oraz s. 306-355.

³² Wcześniej debatowano nad tym w związku z głośnym dokumentem Claude’a Lanzmanna *Shoah*. Zob. Catrin Corell, *Der Holocaust als Herausforderung...*, s. 118-168, a także Tomasz Łysak, *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016, s. 9-33.

konkurs na zaprojektowanie Muzeum Żydowskiego w Berlinie, które od 2001 roku jest dostępne dla zwiedzających. Choć nie są to muzea poświęcone wyłącznie wydarzeniom II wojny światowej – w przeciwieństwie do np. miejsc pamięci na terenach obozów koncentracyjnych – to i tak Szoa odgrywa w nich znaczącą rolę. Mogłoby się wydawać, że tworzenie muzeów dedykowanych kulturze żydowskiej stanowi wyróżnienie tej mniejszości spośród innych żyjących w Austrii i Niemczech. W przypadku Niemiec Bodemann wskazuje na złudność tego wrażenia, przypominając, że na otwarcie Muzeum Żydowskiego w Berlinie nie zaproszono ani członków gminy, ani ich przedstawicieli (wyjątek stanowili przewodniczący oraz jego zastępca). Michael Blumentahl, dyrektor muzeum, argumentował, że lista gości (850 nazwisk) i tak była już bardzo długa, ponieważ konieczne było zaproszenie wszystkich ważnych osób z niemieckiego życia publicznego³³. Pojawia się więc pytanie – dla kogo są te muzea? Zachowanie Blumentahla sugerowałoby, że często służą one społeczeństwu większościowemu, które ma nie zapomnieć o przeszłości. Niemniej jednak opisane wydarzenia wokół otwarcia można również postrzegać jako element „teatru pamięci”.

Początek XXI wieku przyniósł nie tylko muzealizację pamięci, ale też wiele wątpliwości dotyczących upamiętnienia Zagłady. W Wiedniu już od 1988 roku stoi pomnik poświęcony ofiarom wojny oraz faszyzmu, jednak – jak już zostało opisane w poprzednim podrozdziale – jego forma była krytykowana przez Żydów. Pod koniec lat 90. XX wieku Szymon Wiesenthal przedstawił inicjatywę zbudowania pomnika poświęconego Żydom, którzy stracili życie w Holokauście. Tak powstał pomnik pamięci austriackich Żydów, którzy stali się ofiarami Szoa (*Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Schoah*). Znajduje się on w Wiedniu na Judenplatz³⁴, gdzie kiedyś stała średniowieczna synagoga. Dziś poza pomnikiem mieści się tam też jeden z oddziałów Muzeum Żydowskiego. Projekt został wybrany w 1996 roku, natomiast odsłonięcie nastąpiło cztery lata później. Moment, w którym zdecydowano o wzniesieniu takiego pomnika, nie jest przypadkowy. Można to uznać za konsekwencję dwóch przemówień kanclerza Franza Vranitzky’ego. W 1991 roku jako pierwszy austriacki polityk przyznał publicznie w parlamencie, że Austria jest współodpowiedzialna za zbrodnie hitlerowskie. Dwa lata później w trakcie wizyty w Izraelu

³³ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002, s.15.

³⁴ Wybór tego miejsca jest znaczący, ponieważ przypomina o pierwszej gminie żydowskiej w Austrii oraz o średniowiecznych pogromach, które w 1420 roku zakończyły jej historię. Więcej o znaczeniu tego placu jako miejsca pamięci oraz o samym pomniku, zob. Gerhard Milchram (red.), *Judenplatz. Ort der Erinnerung*, Wien 2000, s.6-31 oraz s.90-117, a także zob. Holger Thünemann, *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich*, Idstein 2005, s. 179-284.

kanclerz powiedział, że Austriacy ponoszą kolektywną winę za zbrodnie II wojny światowej. W 1994 roku pojechał tam prezydent Thomas Klestil – była to pierwsza wizyta austriackiej głowy państwa w Izraelu. Opisuując wystąpienie Vranitzky’ego z 1991 roku, Franczak zauważa: „W tym miejscu warto tylko zaznaczyć, że słowa Vranitzky’ego znalazły większy oddźwięk za granicą niż w Austrii. Ponadto według niektórych obserwatorów wystąpienie kanclerza miało raczej ceremonialny charakter i brakowało mu jednoznacznego określenia austriackich win”³⁵.

Mimo to w kolejnych latach po przemowie kanclerza doszło do konkretnych przemian, na co wskazują Heidemarie Uhl³⁶ oraz Katya Krylova³⁷. W 1993 roku wprowadzono prawo, które ułatwiało Ocalałym odzyskanie obywatelstwa, a dwa lata później założono Narodowy Fundusz Republiki Austrii na rzecz Ofiar Narodowego Socjalizmu (*Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus*), który austriacki prezydent Heinz Fischer nazwał „gestem przeprosin, pocieszenia i szacunku”³⁸. W latach 90. XX wieku powołano też komisję, która miała uregulować kwestię odszkodowań i roszczeń majątkowych. Uchwalono również ustawę, która stała się podstawą w głośnej sprawie o zwrot austriackiej Mona Lisy, czyli Złotej Damy (*Portretu Adeli Bloch-Bauer*) autorstwa Gustava Klimta³⁹. Dokonywało się więc to, do czego powojenni austriaccy politycy nie chcieli dopuścić. Uhl zwraca też uwagę na oficjalne oddanie czci ofiarom poprzez uchwalenie w 1997 roku dnia pamięci w rocznicę wyzwolenia obozu w Mauthausen – 5 maja⁴⁰. Także przemiany wokół upamiętnienia zakończenia II wojny światowej świadczą o zmianie w austriackiej polityce pamięci. Dzisiaj ten dzień w Wiedniu nazywany jest świętem radości (*Fest der Freude*) i z tej okazji na Heldenplatz, gdzie w 1938 roku Hitler przemawiał do wiwatujących Austriaków, organizowane są m.in. koncerty muzyki klasycznej. Wcześniej 8 maja był wykorzystywany przez neonazistów do upamiętnienia poległych żołnierzy Wehrmachtu oraz upadku III Rzeszy⁴¹.

Zmiany, które nastąpiły w Austrii w latach 90. XX wieku, można uznać za pokłosie afery Waldheima. Warto jednak rozpatrywać je także w szerszym kontekście. „Pod koniec

³⁵ Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 74.

³⁶ Zob. Heidemarie Uhl, *Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, [w:] „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft”, nr 30(1), 2001, s.28.

³⁷ Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow of the Past: Contemporary Austrian Literature, Film, and Culture*, Rochester 2017, s.7-10.

³⁸ Cyt. za: Heidemarie Uhl, *Das »erste Opfer«...*, s.28

³⁹ Opowiada o tym m.in. brytyjski film *Złota Dama* (*Woman in Gold*, 2015, reż. Simon Curtis).

⁴⁰ Zob. Heidemarie Uhl, *Das »erste Opfer«...*, s.28.

⁴¹ Zob. Heidemarie Uhl, *Einleitung*, [w:] *Gedächtnisort der Republik: Das Österreichische Heldendenkmal im Äußeren Burgtor der Wiener Hofburg. Geschichte - Kontroversen - Perspektiven*, Wien 2021, s.9-11.

XX wieku uznanie Holokaustu jako negatywnego dziedzictwa Europy stało się »biletem wstępu« do europejskiego konsensusu wartości⁴² – zauważa Uhl. Należy pamiętać, że w 1994 roku Austria dołączyła do Unii Europejskiej. Badaczka stawia tezę, że obecnie zmierzenie się z własną przeszłością i uwikłaniem w Zagładę Żydów, a także upamiętnienie innych ofiar Holokaustu stało się głównym wyznacznikiem „europeanness” danego kraju⁴³.

Transformacja austriackiej pamięci w stosunku do narodowosocjalistycznej przeszłości daje wzorowy wgląd w proces europeizacji społecznej kultury pamięci i przeforsowania nowej moralności historycznej. W tym procesie mierzenie się z udziałem własnego społeczeństwa w zbrodniach przeciw ludzkości staje się wskaźnikiem w zorientowaniu na moralno-etyczne wartości zachodnich cywilizacji⁴⁴.

Koncepcja „teatru pamięci”, w którym Niemcy bądź Austriacy przyjmują postawę skruszonych sprawców, dokonujących zadośćuczynienia, koresponduje z przemyśleniami Uhl. Tak skonstruowany „teatr pamięci” pozwala bowiem wpisać się w europejski kanon wartości. Z tezami austriackiej historyczki koresponduje również spostrzeżenie Andrzeja Ledera, że w latach 90. XX wieku doszło do upowszechnienia się „(...) nakazu wstydu jako pewnego rodzaju normy cywilizacyjnej. Od tego momentu głoszenie dumy pozbawionej wstydu było traktowane jako przechwałki zarozumiałego dziecka, które nie rozumie, że nikt nie jest bez winy”⁴⁵.

Trzeba też zaznaczyć, że w 2018 roku, w trakcie roku pamięci, podjęto decyzję o budowie w Wiedniu drugiego pomnika upamiętniającego ofiary Zagłady. Inicjatorem pomysłu był Ocalały Yakov Tutter, który przez lata starał się o jego realizację. W 2021 roku odsłonięto pomnik ku pamięci żydowskich dzieci, kobiet oraz mężczyzn z Austrii zamordowanych w Szoa (*Gedenkstätte für die in der Shoah ermordeten Jüdischen Kinder, Frauen und Männer aus Österreich*)⁴⁶. Miejsce to znane jest też jako Mury imion Szoa (*Shoah-Namensmauern*), co podkreśla różnicę między tym projektem a pomnikiem na

⁴² Heidemarie Uhl, *Vom ersten Opfer zum Bekenntnis zur Mitverantwortung. Österreichs Umgang mit der NS-Vergangenheit*, [w:] *Opfermythen in Zentraleuropa*, red. László Levente Balogh, Christoph Leitgeb, Wien 2021, s.186-187.

⁴³ Zob. Tamże, s. 187.

⁴⁴ Tamże, s. 185.

⁴⁵ Andrzej Leder, *Pole symboliczne, przemieszanie, niewczesność. Humanistyka jako wybór między pamięcią a nadzieją*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 4, 2016, s.248.

⁴⁶ Więcej o debacie wokół nowego pomnika: zob. Stefan Weiss, *Shoah-Gedenkmauer aus ästhetischer Sicht: Konservativ, aber effektiv*, [w:] „Der Standard“, 12.11.2021, <https://www.derstandard.at/story/2000131114731/shoah-gedenkmauer-aus-aesthetischer-sicht-konservativ-aber-effektiv>, [dostęp: 20.05.2023].

Judenplatz, na którym wyryto nazwy gett i obozów. Natomiast na pomniku w wiedeńskim Ostarrichipark można odczytać imiona zamordowanych Żydów, co pasuje do polityki pamięci koncentrującej się na ofiarach. Jak zauważa Alexia Weiss, odnosząc się do nowego pomnika: „(...) to, na co nie ma miejsca w krajobrazie muzealnym w Wiedniu, to skierowanie reflektora na sprawców i sprawczynie”⁴⁷.

W stolicy Austrii można więc dzisiaj zobaczyć aż dwa pomniki poświęcone austriackim Żydom, którzy stracili życie w Szoa. Nie istnieje jednak miejsce upamiętniające Zagładę w sposób holistyczny. Inaczej jest w Niemczech, gdzie ogromną działkę w samym centrum Berlina zajmuje Pomnik Pomordowanych Żydów Europy (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*). Jego lokalizacja jest bardzo znacząca, o czym przypominał Andreas Huyssen jeszcze przed zakończeniem realizacji projektu⁴⁸. Jest to miejsce w pobliżu Bramy Brandenburskiej, a tym samym też Reichstagu, niedaleko znajdowała się Kancelaria Rzeszy Hitlera. Pomnik wypełnia też pustkę po przebiegającym w tym miejscu murze berlińskim. W kolejnych latach w okolicy powstały inne ważne miejsca pamięci, takie jak: Pomnik pamięci homoseksualistów prześladowanych przez nazizm (*Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen*), pomnik poświęcony Romom i Sinti, zamordowanym w okresie narodowego socjalizmu (*Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas*), a także Centrum Dokumentacyjne Ucieczka, Wypędzenie, Pojednanie (*Dokumentationszentrum Flucht, Vertreibung, Versöhnung*).

Idea Pomnika Pomordowanych Żydów Europy zrodziła się jeszcze za czasów pierwszych dwóch kadencji Kohla, lecz zrealizowana została dopiero po zjednoczeniu. Jego budowę można łączyć – podobnie jak w przypadku Austrii – z europeizacją pamięci, która przypada na lata 90. XX wieku, gdy stary kontynent musiał zmierzyć się z wojną na Bałkanach. Huyssen zauważa:

(...) to była Europa, kontynent, na którym odbył się Holokaust. Europa straciłaby całą legitymację polityczną dla swojego dążenia ku zjednoczeniu, gdyby pozwoliła na kontynuację ludobójstwa w Serbii. Tu połączyły się niemiecka polityka pamięci i polityka nowej Europy⁴⁹.

⁴⁷ Alexia Weiss, *Jude ist kein Schimpfwort...*, s. 157.

⁴⁸ Zob. Andreas Huyssen, *Po wojnie: Berlin jako palimpsest*, tłum. Jadwiga Mostowska [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 467.

⁴⁹ Tamże, s. 463.

Autor wskazuje na związek między podjęciem decyzji o powstaniu pomnika a wojną w byłej Jugosławii: „Dwa tygodnie po tym, jak niemieckie wojska wkroczyły do Kosowa, niemiecki parlament potwierdził zaangażowanie Republiki Berlińskiej w upamiętnienie Holokaustu”⁵⁰.

Zarówno miejsce, które zostało wybrane na Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, jak i jego forma (labirynt z około 2 500 kamiennych płyt różnej wysokości) były przedmiotem wielu dyskusji i sporów⁵¹, których całkowita rekonstrukcja przekracza ramy tej pracy⁵². Dla kształtowania się stosunków niemiecko-żydowskich w tamtym czasie jednym z najważniejszych wydarzeń była tzw. *Walser-Bubis-Debatte* z 1998 roku, gdy pomnik jeszcze nie był gotowy. W trakcie odbierania Pokojowej Nagrody Niemieckich Księgarzy Martin Walser wygłosił kontrowersyjną przemowę⁵³, w której:

(...) opowiedział się przeciwko coraz liczniejszym inicjatywom upamiętniania (Pomnik Pomordowanych Żydów Europy nazwał »koszmarem wielkości boiska sportowego«), mówił o instrumentalizacji Holokaustu oraz stwierdził, że ma dość przypominania mu o zbrodniach, od których chciałby wreszcie »odwrócić wzrok«⁵⁴.

Jego głównym adwersarzem był ówczesny przewodniczący Centralnej Rady Żydów w Niemczech – Ignatz Bubis, który w rocznicę nocy kryształowej odpowiedział na mowę Walsera. Bubis zarzucił mu odwracanie się od historii oraz zacieranie pamięci. Zwracał też uwagę na konieczność mierzenia się z przeszłością – nawet jeśli wywołuje to dyskomfort psychiczny⁵⁵. W ostatniej dekadzie XX wieku Niemcy musieli dość często konfrontować się

⁵⁰ Tamże, s. 462.

⁵¹ W 2017 roku polityk skrajnie prawicowej partii AfD Björn Höcke odnosząc się do berlińskiej realizacji, użył określenia „pomnik wstydu”. Jego wypowiedź wzbudziła wiele kontrowersji. Zob. Matthias Kamann, *Was Höcke mit der »Denkmal der Schande«-Rede bezweckt*, [w:] „Die Welt”, 18.01.2017, <https://www.welt.de/politik/deutschland/article161286915/Was-Hoecke-mit-der-Denkmal-der-Schande-Rede-bezweckt.html>, [dostęp: 26.05.2023].

⁵² Więcej o debacie wokół pomnika oraz ważnych debatach wokół nazistowskiej przeszłości, które odbyły się w Niemczech po 1989 roku zob. Holger Thünemann, *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur...*, s. 81-178, a także zob. Ute Frevert, *Öffentliche Kommemoration und individuelle Erinnerung vor dem Generationsbruch*, [w:] *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, red. Aleida Assmann, Ute Frevert, Stuttgart 1999, s.272-292.

⁵³ Zob. Martin Walser, *Doświadczenie podczas pracy nad słowem na niedzielę. Mowa z okazji przyznania Nagrody Pokojowej Księgarzy Niemieckich*, tłum. Joanna Jabłkowska, Artur Pełka [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008, s. 536-547.

⁵⁴ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Kraków 2009, s. 14.

⁵⁵ Zob. Ignatz Bubis, *Mowa prezydenta Centralnej Rady Żydów w Niemczech z 9 listopada 1998 roku*, tłum. Joanna Jabłkowska, Magdalena Saryusz-Wolska, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008, s.551-555.

z historią, gdyż na ten okres przypadły kolejne ważne debaty⁵⁶. Były one związane z kontrowersjami wokół bestsellerowej książki Daniela Goldhagena *Gorliwi kaci Hitlera* (*Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and The Holocaust*) oraz wystawą o zbrodniach Wehrmachtu⁵⁷. Oba te wydarzenia miały charakter medialny i zwracały uwagę na zaangażowanie „przeciętnych” obywateli w nazistowskie zbrodnie, odrzucając narrację o „Hitlerze i jego klice”. Tym samym podważały argumentację, na której opierał się Richard Weizsäcker w swojej przemowie z 8 maja 1985 roku. Ówczesny prezydent RFN podkreślał, że 8 maja był momentem wyzwolenia Niemców. Szczególnie debata wokół publikacji Goldhagena wydaje się interesująca z punktu widzenia relacji niemiecko-żydowskich, nawet jeśli jego tezy dotyczące niemieckiego antysemityzmu, który miałby wyjaśniać historię Zagłady, budzą poważne wątpliwości w świecie nauki⁵⁸. Warto zwrócić uwagę na krytykę, z jaką spotkała się w Niemczech publikacja Goldhagena. Pierwsze reakcje w prasie były bardzo negatywne, a Anna Wolff-Powęska określiła je wręcz mianem „agresywnych”. Pojawiły się sugestie, jakoby Goldhagen (syn Ocalałego) nie był obiektywny w swoich badaniach, a nawet traktował je jako rodzaj zemsty⁵⁹ – takie zarzuty wydają się mieć antysemitki podtekst. Jednocześnie Wolff-Powęska zauważa, że po wydaniu niemieckiego tłumaczenia książki ton debaty złagodniał, co więcej wśród niemieckich czytelników książka ta spotkała się z dużym zainteresowaniem⁶⁰. Na zwolenników tez Goldhagena zwraca uwagę w swoich badaniach Jörn Rüsen, pisząc o krytyce moralnej ze strony młodszego pokolenia, które dystansuje się od zbrodni ojców w celu tworzenia własnej tożsamości:

Metahistoryczny uniwersalizm norm i wartości w formie sprzeciwu odwołuje się do doświadczenia historycznego. Owa subtelna forma do dziś dominuje u wielu Niemców, szczególnie tych, którzy posługują się tezami Goldhagena do podbudowy dystansu moralnego.(...) Goldhagen bezlitośnie konfrontuje dzisiejszych młodych Niemców z faktem, że sprawcami Holokaustu – „Niemcami” – byli ich ojcowie i dziadkowie. Przyklaskująca publiczność postrzega się teraz jako „Inni” w historycznej relacji do sprawców, a identyfikacyjny potencjał Holokaustu pozostaje już tylko w ofiarach⁶¹.

⁵⁶ Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie...*, s. 13-14.

⁵⁷ Wystawa ta była pokazywana także w Austrii.

⁵⁸ Zob. Anna Wolff-Powęska, *Memory as Burden and Liberation Germans and their Nazi Past (1945-2010)*, tłum. Marta Skowrońska, Frankfurt am Main 2015, s. 243-245.

⁵⁹ Zob. Tamże, s.243.

⁶⁰ Zob. Tamże, s.245.

⁶¹ Jörn Rüsen, *Pamięć o Holokauście a tożsamość niemiecka*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 427.

Spostrzeżenia badacza wydają się współgrać z przywoływaną już tezą Ulrike Jureit i Christiana Schneidera o „ofiarach, w które się wczuwamy”.

Jednocześnie przełom tysiącleci można uznać za moment pewnej „normalizacji” i przemian w niemieckiej polityce historycznej, ponieważ zakończył się wówczas okres radykalnej autokrytyki Niemiec za wydarzenia II wojny światowej⁶². Według Czollka pragnienie normalizacji swoje apogeum osiągnęło w roku 2006, gdy w Niemczech zostały zorganizowane mistrzostwa w piłce nożnej⁶³. Pisarz twierdzi, że był to moment przełomowy i kluczowy dla późniejszych przemian politycznych w kraju:

Sądzę, że da się połączyć czarno-czerwony eksces mistrzostw 2006 roku oraz wybory w 2017 [gdy AfD otrzymało ok. 12% głosów – O.W.], co oczywiście nie odpowiada dominującemu dyskursowi. W felietonach mundial był wówczas świętowany jako wyraz pozytywnego nacjonalizmu i nowej niemieckiej wolności od trosk⁶⁴.

Autor przypomina, że Żydzi w Niemczech wcale nie potrzebują zdjęcia z ramion ciężaru kolektywnej winy, ani też nie pragną wiwatować z niemiecką flagą czy z dumą śpiewać hymn, którym wciąż jest *Pieśń Niemiec*⁶⁵. Czollek nazywa to „pozytywnym nacjonalizmem”⁶⁶ i wspomina swoją niechęć do narodowych symboli, które kojarzą mu się jedynie z okresem III Rzeszy:

W 2006 ludzie zachowywali się, jakby otrząsnęli się po pozbyciu się ogromnego ciężaru. »W końcu znowu nam wolno« krzyczeli i malowali flagi na twarzy (...). W ich okrzyku zawiera się już wszystko. Kto mówi **w końcu**, temu ulżyło, że **znowu** coś mu wolno. A kto mówi **znowu**, ten wskazuje w naszym przypadku na czas, w którym wymachiwanie niemiecką flagą nie wiązało się z dziwnymi uczuciami. Kiedy to było dokładnie? Tak, w narodowym socjalizmie⁶⁷.

⁶² Zob. Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie...*, s. 14-15.

⁶³ Zob. Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s.11, a także s. 35-45.

⁶⁴ Tamże, s. 11.

⁶⁵ Obecnie śpiewa się trzecią zwrotkę, pomijając fragment, w którym padają słowa „Niemcy ponad wszystko” (niem. Deutschland, Deutschland über alles).

⁶⁶ Zob. Max Czollek, *Desintegriert...*, s.11,

⁶⁷ Tamże, s. 38.

Z tezami Czollka polemizuje Aleida Assmann⁶⁸. Wprawdzie zgadza się z nim, że wszechobecność narodowych symboli mogła być dla Żydów w Niemczech powodem do retraumatyzacji, jednak krytykuje postawę pisarza. Twierdzi, że nie dostrzega on żadnych zmian na lepsze w kraju i doszukuje się tylko negatywnej kontynuacji nazistowskiej przeszłości⁶⁹. „Jego obraz niemieckiego społeczeństwa jest tak mocno naznaczony przez opór i awersję, że nie pozostaje żadna możliwość dla mostów czy aliansów”⁷⁰ – zauważa Assmann. Według niej Niemcy – wbrew temu, co pisze Czollek – nie zbliżyły się jeszcze do normalizacji:

We wszystkich państwach UE mieszkańcy identyfikują się jednak najpierw jako obywatele narodu i dopiero w drugiej kolejności jako Europejczycy, podczas gdy w Niemczech wciąż jest na odwrót. O normalizacji nie może więc być tutaj tak naprawdę mowy, dopóki obcowanie z narodowymi symbolami nie rozluźni się⁷¹.

Czollek odpowiada na krytykę Assmann w swojej najnowszej książce *Teatr pojednania (Versöhnungstheater)*⁷²:

(...) interesuje mnie główna teza Assmann dotycząca polityki pamięci: kultura pamięci powinna umożliwić swobodny i rozluźniony stosunek do narodowych symboli. To ryzykowne, ponieważ tym samym Assmann uznaje pamięć o Szoa za część normalizacji niemieckiego stosunku do własnego narodu i historii narodowej. I to jest główna przesłanka teatru pojednania⁷³.

Według żydowskiego autora normalność nie jest możliwa w społeczeństwie post-narodowosocjalistycznym⁷⁴. Odrzuca on twierdzenie Assmann o tym, jakoby normalizacja była konieczna. Podważa też jej tezę, aby było to niezbędne dla utrzymania pozycji Niemiec w Unii

⁶⁸ Wątek normalizacji i wypowiedzi Walsera pojawia się także w wywiadzie, który Aleida i Jan Assmannowie udzielili „Die Zeit” w 1998 roku. Zob. Aleida Assmann, Jan Assmann, *Niemand lebt im Augenblick* [w:] „Die Zeit”, 3.12.1998, https://www.zeit.de/1998/50/199850.assmann_.xml, [dostęp: 18.03.2024].

⁶⁹ Zob. Aleida Assmann, *Jüdisches Unbehagen an der deutschen Erinnerungskultur*, [w:] *Die Zukunft der Erinnerung Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021, s.101-102.

⁷⁰ Tamże, s.100.

⁷¹ Tamże, s. 100-101.

⁷² Zob. Max Czollek, *Versöhnungstheater*, München 2023, s. 33-35.

⁷³ Tamże, s. 33-34.

⁷⁴ Zob. Max Czollek, *Versöhnungstheater. Anmerkungen zur deutschen Erinnerungskultur*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung”, 11.05.2021, <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/juedischesleben/332617/versoehnungstheater-anmerkungen-zur-deutschen-erinnerungskultur/>, [dostęp: 23.05.2023].

Europejskiej⁷⁵. Krytykę ze strony badaczki zestawia ze wspomnianą już mową Walsera⁷⁶. Czollek w wypowiedziach Walsera i Assmann dostrzega zarzuty wobec Żydów, którzy nie chcą pojednania i przypominają o przeszłości, stawiając Niemców pod presją moralną.

Zgadza się, pojednanie to marzenie tych, którzy zyskiwali na ucisku albo wciąż uciskają. Ich horror polega na tym, że uciśnieni mogliby pozostać nieubłagani. I akurat dlatego, że wie się albo przynajmniej ma się przeczucie, że dyskryminowani mają prawo do złości, staje się ona wręcz fantazją lękową. Druga strona, (...), jest jakoby żądna zemsty, straumatyzowana, bezwstydna. Albo (...) jakoby przyczynia się do tworzenia podziałów w społeczeństwie⁷⁷.

Ten ostatni zarzut wybrzmiewa właśnie w tekście Assmann⁷⁸.

Spór między Czollkiem a Assmann pokazuje trudności, przed jakimi stoją postmigracyjne społeczeństwa, w których do głosu dochodzą grupy o różnych celach, naznaczone inną pamięcią komunikacyjną. „(...) Żydzi i Żydówki nie identyfikują się z niemieckimi zbrodniami i nie dzielą specyficznego niemieckiego pragnienia, aby uwolnić się od ciężaru”⁷⁹. Ponadto dla wielu migrantów oraz osób o pochodzeniu migranckim żyjących obecnie w Niemczech narodowosocjalistyczna przeszłość nie stanowi punktu odniesienia dla ich rodzinnych historii. W 2021 roku zwrócili na to uwagę artyści Moshtari Hilal i Sinthujan Varatharajah, proponując wprowadzenie terminu „ludzie z tłem nazistowskim” (*Menschen mit Nazihintergrund*) analogicznie do powszechnie używanego sformułowania „osoby z tłem migranckim” (*Menschen mit Migrationshintergrund*)⁸⁰. Zastosowanie takiego podziału nie doprowadziłoby prawdopodobnie do pluralizacji kultury pamięci, na co wskazuje Meron Mendel⁸¹, a skutkiem byłaby zapewne stygmatyzacja i dalsze marginalizowanie doświadczeń niektórych grup oraz spychanie ich na peryferia społecznych ram pamięci. Jak przyznaje Assmann: „(...) choć społeczeństwo w Niemczech staje się coraz bardziej heterogenne, kultura pamięci wciąż jest w dużej mierze podporządkowana perspektywie większości”⁸². Mimo różnic w poglądach zarówno Assmann, jak i Czollek zwracają uwagę na zagrożenia dla

⁷⁵ Max Czollek, *Versöhnungstheater...*, s. 35.

⁷⁶ Zob. Max Czollek, *Versöhnungstheater. Anmerkungen...*

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Zob. Aleida Assmann, *Jüdisches Unbehagen...*, s. 99-101.

⁷⁹ Max Czollek, *Desintegriert...*, s. 39.

⁸⁰ Tak określa się osoby, których rodzice bądź dziadkowie przybyli do Niemiec jako migranci.

⁸¹ Zob. Meron Mendel, *Postmigrantische Erinnerungskultur*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 11.05.2021, <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/juedischesleben/332612/postmigrantische-erinnerungskultur/>, [dostęp: 23.05.2023].

⁸² Aleida Assmann, *Jüdisches Unbehagen...*, s.93.

polityki pamięci, jakimi są nasilenie się tendencji nacjonalistycznych oraz wzrost znaczenia partii skrajnie prawicowych. W przypadku Niemiec trzeba je rozpatrywać szczególnie w kontekście przemian po zjednoczeniu oraz napływu migrantów i uchodźców, jaki nastąpił po 2015 roku. Natomiast dla Austrii znaczące wydaje się przełamanie tabu dotyczącego nazistowskiej przeszłości kraju, a także zmiany związane z wojną w krajach byłej Jugosławii oraz – podobnie jak w RFN – z kryzysem uchodźczym w 2015 roku.

Wraz z upadkiem muru w Niemczech wzrosła liczba obcokrajowców – setki tysięcy osób z byłego Związku Radzieckiego i Europy Wschodniej przybyło do kraju (w tym żydowscy uchodźcy kwotowi). Ponadto trzeba uwzględnić osoby, które liczyły na azyl w związku z wojną na Bałkanach oraz konfliktami w innych rejonach świata. Sytuacja po zjednoczeniu – szczególnie we wschodnich krajach związkowych – była napięta. Zmiana systemowa oznaczała prywatyzację i zamykanie się nierentownych państwowych przedsiębiorstw oraz utratę miejsc pracy. Wielu obywateli byłego NRD czuło, że traktuje się ich gorzej niż mieszkańców zachodniej części kraju, co zresztą podkreśla się także w dzisiejszych debatach⁸³. Taka atmosfera sprzyjała podsycaniu nienawiści. Na krótko po zjednoczeniu Niemcy musiały zmierzyć się z falą przemocy wobec obcokrajowców⁸⁴ – warto wspomnieć m.in. o atakach w Hoyerswerdzie (1991), Mölln (1992), Rostocku (1992) oraz zachodnioniemieckim Solingen (1993)⁸⁵. Pogrom, do którego doszło w Rostocku można uznać za jedno z głośniejszych wydarzeń z tamtego okresu⁸⁶, które w pamięci kulturowej zapisało się m.in. dzięki filmowi *Jesteśmy młodzi. Jesteśmy silni* (*Wir sind jung. Wir sind stark*, 2014, reż. Burhan Qurbani). Schronisko dla azylantów w dzielnicy Lichtenhagen

⁸³ Zob. Gerhard A. Ritter, *Wir sind das Volk! Wir sind ein Volk! Geschichte der deutschen Einigung*, München 2009, s. 138-145.

⁸⁴ Do najbardziej dramatycznych aktów przemocy doszło na terenie byłej NRD. Bardzo szybko rozpowszechniła się opinia, jakoby neonazizm i ksenofobia były jedynie problemem Niemiec Wschodnich. Jakkolwiek partie prawicowe jak AfD czy organizacje takie jak Pegida (od niem. *Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes*, czyli Patriotyczni Europejczycy przeciw Islamizacji Zachodu) rzeczywiście cieszą się większą popularnością na wschodzie niż na zachodzie kraju, to stwierdzenie, że neonazizm jest tylko problemem krajów związkowych, należących do byłego NRD, jest wielkim uproszczeniem i generuje krzywdzące stereotypy. Więcej na ten temat zob. Walter Friedrich, *Ist der Rechtsextremismus im Osten ein Produkt der autoritären DDR?* [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 46, 2001, s. 16-23, a także Matthias Quent, *Rechtsextremismus – ein ostdeutsches Phänomen?*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 16-17, 2012, s. 38-42 oraz zob. Bernd Wagner, *Rechtsradikale Entwicklung in Ostdeutschland. Historische und aktuelle Aspekte*, [w:] „Osteuropa“, nr 3, 2002, s. 305-319.

⁸⁵ Zob. Claudia Grimmer, *Da war doch was?*, [w:] „Bayrischer Rundfunk“, 11.09.2015, <https://www.br.de/nachricht/fluechtlinge-rueckblick-kosovo-balkan-100.html>, [dostęp: 14.04.2025].

⁸⁶ Zob. Thomas Prenzel, *Vor 25 Jahren: Die rassistisch motivierten Ausschreitungen von Rostock-Lichtenhagen*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 17.08.2022, <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/254347/rostock-lichtenhagen>, [dostęp: 25.05.2023], a także zob. Fabian Virchow, *Rechte Gewalt in Deutschland nach 1945. Eine Einordnung der 1990er Jahre*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 49-50, 2022, s. 10-14.

zostało zaatakowane przez prawicowych ekstremistów. Zamieszki trwały kilka dni, w trakcie których mieszkańcy miasta zbierali się, aby oglądać spektakl przemocy. Na miejscu były też kamery telewizyjne. Hans Pfeifer relacjonował tamte wydarzenia następująco:

»Teraz będziecie grillowani« – krzyczy rozochocony tłum do uwięzionych w środku. Tysiące ludzi oblegają wieżowiec, w którym mieści się schronisko. W środku są młodzi i starzy, kobiety i mężczyźni. Każdy, kto podsyca ogień, przyjmowany jest przez tłum wiwatami. Towarzyszy temu hajlowanie, powiewają flagi Trzeciej Rzeszy, panuje rubaszna atmosfera. Jeden z polityków stara się uspokoić sytuację: »Przecież to są ludzie!« - krzyczy. W odpowiedzi tłum wykrzykuje: „»To nie są ludzie«⁸⁷.

Powrót symboli III Rzeszy oraz sytuacja, która budzi jednoznaczne skojarzenia z historią Holocaustu, tłumaczą, czemu Max Czollek podkreśla, iż ukształtowało go dorastanie w latach 90. XX wieku:

Jednakże nie wychowałem się w czasach normalizacji, lecz w Berlinie lat 90. Dla moich rodziców i ich przyjaciół nie istniała wówczas żadna wątpliwość, że żaden produkt, na którym widniała niemiecka flaga, nie może zostać przez nas kupiony. I nie dlatego, że ktoś nam tak powiedział. Tylko ponieważ sami o tym zdecydowaliśmy. Rozumiałem to bardzo dobrze już jako dziecko⁸⁸.

Pod wpływem wydarzeń w Rostocku w 1992 roku doszło do zaostrzenia prawa do azylu⁸⁹, co jednak nie położyło kresu nienawiści ani przemocy wobec Obcych, nawet jeśli czasowo zmniejszyła się liczba osób przyjeżdżających do kraju.

W latach 90. XX wieku zaczęła też działać terrorystyczna organizacja Narodowosocjalistyczne Podziemie (*Nationalsozialistischer Untergrund*, w skrócie NSU)⁹⁰. Nie była to jedyna skrajnie prawicowa grupa aktywna w Niemczech po 1989 roku, lecz z pewnością najbardziej znacząca, gdyż przez lata udawało im się dokonywać mordów na

⁸⁷ Hans Pfeifer, *30 lat po pogromie w Rostocku. »Porażka polityki«*, [w:] „Deutsche Welle”, 25.08.2022, <https://www.dw.com/pl/30-lat-po-pogromie-w-rostocku-mroczna-strona-zjednoczenia-niemiec/a-62917614>, [dostęp: 23.05.2023].

⁸⁸ Max Czollek, *Desintegriert...*, s. 37.

⁸⁹ Zob. Redakcja „Hintergrund aktuell”, *Vor zwanzig Jahren: Einschränkung des Asylrechts 1993*, [w:] „Hintergrund aktuell”, 24.05.2013, www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/160780/asylkompromiss-24-05-2013, [dostęp: 23.05.2023].

⁹⁰ Ich historia zainspirowała twórców filmowych, m.in. Faitha Akina i Jana Bonny’ego. Zob. Olga Wesołowska, *Mordercy są wśród nas – rozliczenia z historią Narodowosocjalistycznego Podziemia w kinie niemieckim*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia De Arte Et Educatione”, nr 18(376), 2023.

osobach o migranckich korzeniach, unikając podejrzeń ze strony organów ścigania⁹¹. Proces NSU uważany jest za jedno z najważniejszych wydarzeń po zjednoczeniu. Anette Ramelsberger, która relacjonowała go dla „Süddeutsche Zeitung“, twierdziła: „To będzie jeden z najdłuższych, ale też jeden z najważniejszych procesów w historii Niemiec, na równi z innymi procesami oświęcimskimi i procesami RAF. Właściwie ten proces pokazuje wszystko, co nie udało się po przełomie od 1989 roku”⁹². Dla rozwinięcia tematu tej pracy istotne jest, że działalność NSU kierowała się także przeciwko mniejszości żydowskiej, nawet jeśli to nie Żydzi, lecz osoby pochodzenia tureckiego i greckiego stały się ofiarami serii mordów. Dowodem antysemickiej postawy tej grupy są wydarzenia z 13 kwietnia 1996 roku. Na moście nad autostradą w okolicy Jeny zawieszono lalkę, która miała przyczepioną gwiazdę Dawida i dodatkowo napis „Żyd”, a na szyi zrobiono jej pętle. Następnego dnia w tym miejscu przejeżdżał Ignatz Bubis, udając się z oficjalną wizytą do Buchenwaldu. Prawdopodobnie przewodniczący Centralnej Rady Żydów w Niemczech dostał też od NSU przesyłkę z atrapą bomby⁹³.

Prawdziwe bomby rozsyłał natomiast Franz Fuchs⁹⁴ – austriacki terrorysta odpowiedzialny za serię zamachów bombowych, które wstrząsnęły krajem w latach 1993-1997. Deklarował, że działa w imieniu Bawarskiej Armii Wyzwolenia (*Bayerische Befreiungsarmee*), a celem jego ataków byli cudzoziemcy oraz osoby publiczne krytykujące rasizm i neonazizm. W pierwszym zamachu, w miejscowości Oberwart, zginęło czterech Romów. List z bombą dostał również ówczesny burmistrz Wiednia Helmut Zilk, który wspierał m.in. takie pomysły jak otwarcie Muzeum Żydowskiego. Działalność Fuchsa stanowi jeden z najgłośniejszych przejawów ksenofobii we współczesnej Austrii⁹⁵. Skrajnie prawicowe nastroje w kraju nie wyrażały się tylko w aktach przemocy radykalnych jednostek, lecz znajdowały swoje odzwierciedlenie także w wynikach wyborów. Na przełomie XX i XXI wieku austriacka polityka ściągnęła na siebie uwagę świata ze względu na dojście do władzy

⁹¹ Więcej o historii NSU, jego procesie, a także wpływie, jaki wywarł on na niemieckie debaty o winie i neonazimie, zob. Juliane Karakayali [i in.] (red.), *Den NSU-Komplex analysieren. Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft*, Bielefeld 2017, a także zob. Charlie Kaufhold, *In guter Gesellschaft? Geschlecht, Schuld & Abwehr in der Berichterstattung über Beate Zschäpe*, Münster 2015, oraz Jasmin Siri, Imke Schmincke (red.), *NSU-Terror. Ermittlungen am rechten Abgrund. Ereignis, Kontexte, Diskurse*, Bielefeld 2013.

⁹² Cyt. za: *Das Thema – der Podcast der Süddeutschen Zeitung*, <https://soundcloud.com/szpodcast/08-der-nsu-prozess> [dostęp: 10.08.2020].

⁹³ Zob. Heike Kleffner, (K) *Eine gesplante Wahrnehmung: Antisemitismus und der NSU*, [w:] „NSU watch“, 18.09.2018, <https://www.nsu-watch.info/2018/09/keine-gesplante-wahrnehmung-antisemitismus-und-der-nsu/>, [dostęp: 23.05.2023].

⁹⁴ O jego historii opowiada film *Franz Fuchs – patriot* (*Franz Fuchs - Ein Patriot*, 2007, reż. Elisabeth Scharang).

⁹⁵ Zob. Alois Mais, 1995: *Höhepunkt des Briefbombenterrors. Die Anschläge von Franz Fuchs*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, <https://hdgoe.at/briefbombenterror>, [dostęp: 26.05.2023].

skrajnie prawicowej Wolnościowej Partii Austrii. W wyborach w 1991 roku FPÖ zdobyło ponad 20 procent głosów i wraz z konserwatywną Austriacką Partią Ludową na początku 2000 roku stworzyli koalicję. Pierwsze miejsce zajęli wprawdzie socjaldemokraci, ale nie chcieli oni współpracować ze skrajną prawicą (była to też ich obietnica wyborcza), dlatego zrezygnowali z prawa do tworzenia rządu, a prezydent powierzył to zadanie Ludowcom. Obecność w rządzie polityków o radykalnie prawicowych, a często nawet neonazistowskich poglądach spowodowała protesty nie tylko austriackiego społeczeństwa, lecz także doprowadziła do bojkotu Austrii przez Unię Europejską, który trwał prawie rok⁹⁶.

Jedną z ważniejszych ról w kontrowersjach wokół koalicji ÖVP z FPÖ odgrywał przewodniczący Wolnościowców Jörg Haider, który do rządu wcale nie wszedł. Jednak to jego polityka doprowadziła do sukcesu FPÖ w wyborach. Partia ta bowiem istniała już dużo wcześniej, ale dopiero Haider sprawił, że została liczącą się siłą w austriackiej polityce. Karol Franczak opisuje początki jego kariery następująco:

W roku 1986 kierunek polityce Wolnościowców nadał nowy przewodniczący – Jörg Haider. Partię opuściła frakcja liberalna, a jej członkowie założyli wkrótce Forum Liberalne (Liberales Forum). Działająca w nowym kształcie Freiheitliche Partei Österreich stosunkowo szybko przejęła język radykalnej prawicy, obecny wcześniej głównie w wystąpieniach przedstawicieli NPD [od niem. *Nationaldemokratische Partei*, czyli Partia Narodowodemokratyczna – O.W.]. Partia Wolnościowa zdobywała popularność między innymi na fali antyimigracyjnych nastrojów, które w latach 90. urosły do rangi ważnego problemu społecznego [w tamtym okresie do Austrii przybyło wielu uchodźców z krajów byłej Jugosławii – O.W.]

Beckermann podkreśla, że nieprzypadkowo początki kariery Haidera zbiegały się w czasie z aferą Waldheima i przełamaniem tabu, jakim była nazistowska przeszłość Austrii⁹⁷. Obalenie mitu pierwszej ofiary sprawiło, że wypowiedzi Haidera nie burzyły społecznych ram pamięci. Mógł on otwarcie opowiadać o nazistowskich poglądach rodziców, ich udziale w systemie III Rzeszy, a także chwalić hitlerowską politykę⁹⁸. To, że jawnie neonazistowskie wypowiedzi znów stały się akceptowalne, było drugą stroną medalu afery Waldheima.

Również protesty, które wywołały wypowiedzi Haidera, antyimigrancka działalność FPÖ oraz czarno-niebieska koalicja⁹⁹, były pokłosiem wydarzeń roku 1986. Według Dagmar

⁹⁶ Zob. Karol Franczak, *Kalający...*, s. 76-78.

⁹⁷ Zob. Ruth Beckermann, *Waldheim – Ein Postproduktionsfilm*, [w:] Ruth Beckermann, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016, s. 126–127.

⁹⁸ Zob. Monika Muskała *Miedzy Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016, s.26.

⁹⁹ Tak określa się koalicję między FPÖ a ÖVP.

Lorenz polityczny aktywizm w trakcie afery Waldheima był pierwszym krokiem w kierunku formowania się austriackiego społeczeństwa obywatelskiego¹⁰⁰. Katya Krylova uznaje, że te przemiany umożliwiły w 1993 roku zorganizowanie tzw. morza świateł przeciwko ksenofobii (*Lichtermeer gegen Fremdenhass*)¹⁰¹. Była to ogromna demonstracja przeciwko inicjatywie FPÖ, aby zorganizować referendum pod hasłem „Najpierw Austria” (*Österreich zuerst*). Miałoby ono dotyczyć ograniczenia napływu obcokrajowców. Na wiedeńskim Placu Bohaterów¹⁰² zebrało się około 300 tysięcy osób. Ta największa w historii Drugiej Republiki demonstracja była ważnym znakiem solidarności z emigrantami oraz uchodźcami szukającymi schronienia w Austrii, a także wyrazem sprzeciwu wobec ksenofobicznej polityki Haidera¹⁰³.

W kolejnych wyborach FPÖ odnotowało spadek. Głośno zrobiło się o niej znowu w 2017 roku. Światowe media zainteresowały się wtedy nowo wybranym kanclerzem Sebastianem Kurzem z Austriackiej Partii Ludowej. Nie tylko jego młody wiek był tematem dyskusji, również jego polityczne decyzje budziły wiele emocji. Kurz zbudował koalicję z FPÖ, co sprawiło, że w austriackim rządzie znaleźli się politycy o skrajnie prawicowych poglądach. Ponownie zaprotestowali europejscy dyplomaci, jak miało to miejsce na początku XXI wieku. Kontrowersje budził szczególnie Heinz-Christian Strache (szef FPÖ i wicekanclerz w pierwszym rządzie Kurza), który w latach 80. i 90. XX wieku był członkiem neonazistowskiej organizacji oraz utrzymywał bliskie kontakty z VAPO (od niem. *Volkstreue außerparlamentarische Opposition* – Wierna Narodowi Pozaparlamentarna Opozycja)¹⁰⁴. W trakcie kadencji Kurza doszło do wielu skandali¹⁰⁵.

Dla tematu tej pracy kluczowe nie są polityczne afery wokół Kurza i innych polityków FPÖ. Ważniejsze jest zwrócenie uwagi na to, że skrajna prawica znowu doszła do władzy w Austrii i ponownie pomogły jej w tym hasła antyemigracyjne oraz ksenofobiczne. Na ten sam czas przypadają również sukcesy prawicy w Niemczech. To właśnie w 2017 roku Alternatywa dla Niemiec po raz pierwszy dostała się do Bundestagu, po tym jak w kampanii bazowała na strachu przed Obcymi. Sukcesów tych partii nie można analizować w oderwaniu

¹⁰⁰ Zob. Dagmar C. G. Lorenz, *The Struggle for a Civil Society and Beyond: Austrian Writers and Intellectuals Confronting the Political Right*, [w:] „German Critique”, No. 93, 2004, s.25-26.

¹⁰¹ Zob. Katya Krylova, *The Long Shadows...*, s.6.

¹⁰² Wydarzenia te stały się też kolejnym impulsem do zmiany perspektywy na Plac Bohaterów jako miejsca pamięci, co zostało już zaznaczone w tym rozdziale.

¹⁰³ Zob. Dirk Rupnow, 1993: »*Ausländer-Volksbegehren*«/ *Lichtermeer*, <https://hdgoe.at/auslaender-volksbegehren>, [dostęp: 24.05.2023].

¹⁰⁴ Zob. Michał Kokot, *Austria znowu brunatnieje*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2017/ 01.01.2018, s. 3.

¹⁰⁵ Najważniejszą była afery z Ibizy z 2019 roku, po której jego rząd otrzymał wotum nieufności.

od kryzysu uchodźczego z 2015 roku. Niemcy oraz Austria, która z racji swojego geograficznego położenia odegrała znaczącą rolę w tamtych wydarzeniach, musiały zmierzyć się z wyzwaniem, jakim było przyjęcie ogromnej liczby osób starających się o azyl. Największa grupa zdecydowała się na przyjazd do Niemiec, co było związane z pro-migracyjną polityką Angeli Merkel zgodną z hasłem „Damy radę” (*Wir schaffen das*). Decyzję kanclerz można interpretować również z perspektywy moralnej odpowiedzialności, jaką opinia publiczna przypisuje Niemcom po 1945 roku, a także chęci „ponownego stania się dobrymi”.

Warto postawić pytanie, co kryzys uchodźczy oznaczał dla diaspory w tych krajach? Wielokulturowość nie była niczym nowym, ponieważ zarówno Austria i Niemcy były społeczeństwami post-migracyjnymi na skutek m.in. przyjęcia uchodźców z wojny bałkańskiej, emigrantów z byłego ZSRR czy też gastarbeiterów. Mimo to wydarzenia z 2015 wpłynęły na życie Żydów w tych krajach. Wśród uchodźców były osoby z państw, które mocno dotknął konflikt z Izraelem, i które często prowadzą intensywną antysyjonistyczną, a nawet antysemitką politykę¹⁰⁶. Przypomina o tym m.in. film *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin), którego główni bohaterowie to Żyd i Palestyńczyk, mieszkający w tym samym bloku w Berlinie. Problem kontaktów arabsko-żydowskich pojawia się też np. *Mokrym psie* (*Ein nasser Hund*, 2020, reż. Damir Lukacevic). Jednocześnie warto zaznaczyć, że Niemcy stały się w ostatnich latach popularną destynacją dla Izraelczyków, których interesuje posiadanie paszportu Unii Europejskiej, a także dobrze prosperujący rynek pracy. Również ucieczka od zbrojnych konfliktów i obowiązkowej służby wojskowej jest dla wielu ważnym argumentem, przemawiającym za emigracją. Dla obywateli Izraela otrzymanie pozwolenia na stały pobyt nie stanowi większego wyzwania, dlatego od mniej więcej początku XXI wieku chętnie decydują się na ten krok. W samym Izraelu takie decyzje odbierane są często bardzo negatywnie, o czym opowiada film *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer) Według badań Dani Kranz¹⁰⁷ w RFN żyje około 20 tysięcy Izraelczyków¹⁰⁸, większość z nich to niereligijni

¹⁰⁶ Więcej o problemie antysemityzmu wśród muzułman w Niemczech i Austrii: zob. Michael Kiefer, *Mein Feind, der Jude*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 20.06.2011, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/mein-feind-der-jude/>, [dostęp: 25.05.2023], a także zob. Günther Jikeli, *Antisemitismus unter Muslimen in Deutschland und Europa*, [w:] *Das neue Unbehagen: Antisemitismus in Deutschland heute*, red. Olaf Glöckner, Günther Jikeli, Hildesheim, Zürich, New York 2019, s. 49-72, oraz zob. Mouhanad Khorchide, *Antisemitismus unter Muslimen in Österreich*, [w:] *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, red. Christina Hainzl, Marc Grimm, Leipzig 2022, s. 149-164.

¹⁰⁷ Dani Kranz jest jedną ze współautorek monografii poświęconej izraelskim Żydom w Niemczech. Zob. Dani Kranz [i in.], *A Double Burden: Israeli Jews in Contemporary Germany*, New York 2022.

Aszkenazyjczycy¹⁰⁹. Izrael opuszczają osoby przeważnie o liberalnych poglądach. Często zdarza się, że dopiero pobyt w Niemczech zbliża ich do religii¹¹⁰. Również Austria staje się celem emigracji¹¹¹. Choć Wiedeń jeszcze nie cieszy się taką popularnością wśród Izraelczyków jak Berlin, który nazywany był przez pewien czas „większym i szczęśliwszym” Tel Awiwem¹¹².

W wielu miejscach w Niemczech i Austrii Żydzi (w tym Izraelczycy) żyją więc po sąsiedzku z Palestyńczykami, czy też przedstawicielami innych skonfliktowanych nacji. Lęk przed atakami ze strony arabskiej mniejszości jest na tyle duży wśród diaspory, że stali się oni podatni na anty-muzułmańskie hasła prawicowych partii takich jak AfD czy FPÖ, na co zwracają uwagę twórcy filmu *Koktajl mazel tow*. Zarówno Alternatywa dla Niemiec, jak i Wolnościowscy promują postawy pro-izraelskie¹¹³. Jednym ze sloganów, którym posługują się niemieccy politycy skrajnej prawicy, jest ochrona przed islamizacją „chrześcijańsko-żydowskiego Zachodu” (*christlich-jüdisches Abendland*). Badania przeprowadzone na zlecenie American Jewish Committee w 2021 roku pokazały jednak, że AfD „solidarność z Izraelem oraz gminą żydowską (...) pokazuje tylko dla celów »propagandy nienawiści wobec migracji«.”¹¹⁴. Bernadette Edtmaier, opisując antysemityzm w Austrii po 1945 roku, zauważa: „FPÖ ze swoim demonstratywnym pro-izraelskim kursem podąża za trendem, który

¹⁰⁸ Badaczka nie wlicza w to osób, które posiadają paszport izraelski, choć nigdy nie mieszkały w tym kraju.

¹⁰⁹ Zob. Ina Holev, *Israelis in Deutschland*, [w:] „Deutschland.de”, 07.09.2020, <https://www.deutschland.de/de/topic/leben/israelis-in-deutschland-interview-ueber-die-migration>, [dostęp: 25.05.2023].

¹¹⁰ Zob. Thomas Klatt, *Israelische Einwanderer. Wunschland Deutschland*, [w:] „Deutschland Funk”, 08.05.2017, <https://www.deutschlandfunk.de/israelische-einwanderer-wunschland-deutschland-100.html>, [dostęp: 25.05.2023].

¹¹¹ Więcej o Izraelczykach w Wiedniu, zob. Danielle Spera, 100... s. 132-133.

¹¹² Zob. Liat Elkayam, *Berlin Is Like Tel Aviv, but Bigger and Happier*, [w:] „Haaretz”, 20.01.2018, <https://www.haaretz.com/israel-news/holylandings/2018-01-20/ty-article/premium/berlin-is-like-tel-aviv-but-bigger-and-happier/0000017f-dbb9-d3a5-af7f-fbbf21310000>, [dostęp: 25.05.2023].

¹¹³ Więcej o postawie AfD i FPÖ wobec Izraela i Żydów, zob. Marc Grimm, Bodo Kahmann, *AfD und Judenbild. Eine Partei im Spannungsfeld von Antisemitismus, Schuldabwehr und instrumenteller Israelsolidarität*, [w:] *AfD & FPÖ. Antisemitismus, völkischer Nationalismus und Geschlechterbilder*, red. Stephan Grigat, Baden-Baden 2017, s. 41-59, a także zob. Nikolai Schreiter, *Nicht an Israels Seite, an seiner Stelle wollen sie sein – Der Antisemitismus und ein verändertes Verhältnis von AfD und FPÖ zum jüdischen Staat. Eine psychoanalytisch inspirierte Analyse*, [w:] *Antisemitismus zwischen Kontinuität und Adaptivität*, red. Lennard Schmidt [i in.], Göttingen 2022, s.243-256, oraz zob. Margit Reiter, *Antisemitismus in der FPÖ und im »Ehemaligen«-Milieu nach 1945*, [w:] *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, red. Christina Hainzl, Marc Grimm, Leipzig 2022, s. 63-88 i zob. Helga Embacher, *Vom Antizionismus zur selektiven positiven Parteinarbeit der FPÖ für Israel: Politische Strategie oder tiefergehende Bemühungen um eine Aufarbeitung des Antisemitismus in der eigenen Partei?*, [w:] *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, red. Christina Hainzl, Marc Grimm, Leipzig 2022, s. 89-106.

¹¹⁴ Cyt. za: *Antisemitismus gehört laut Studie zum »programmatischen Kern« der AfD*, [w:] „Der Spiegel”, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/afd-antisemitismus-gehört-laut-studie-zum-programmatischen-kern-der-partei-a-ee57381b-a3c2-4910-a69e-d68e0bac8f73>, [dostęp: 23.05.2023].

widoczny jest też w innych prawicowych, populistycznych partiach w Europie”¹¹⁵. Pro-izraelska polityka, a także dystansowanie się od antysemityzmu mogą być interpretowane jako chęć dopasowania się do moralno-etycznych wartości zachodnich cywilizacji, o których pisała Heidemarie Uhl, zwracając uwagę na europeizację pamięci¹¹⁶. W pro-izraelskiej postawie, którą FPÖ przyjęło w 2010 roku, Edtmaier widzi próbę zaprezentowania się skrajnej prawicy jako partnera do rozmów koalicyjnych, który „stosuje się do przyjętych norm”¹¹⁷. Tą normą w XXI wieku jest odcinanie się od antysemitickich korzeni oraz współudział w upamiętnieniu Szoa. Może to wyjaśniać także, dlaczego AfD stworzyło żydowską sekcję, która ma zwalczać antysemityzm w Niemczech. Żydowscy politycy Alternatywy dla Niemiec podkreślają, że nienawiść do Żydów jest związana z obecnością muzułmanów w kraju¹¹⁸. Podobną opinię wyrażają żydowscy członkowie FPÖ¹¹⁹.

Nie oznacza to jednak, że partie skrajnie prawicowe przestały być antysemitckie. Zrezygnowały one jedynie z jawnego antysemityzmu. Dlatego też Żydzi, znajdujący się w szeregach tych partii, często spotykają się z krytyką ze strony diaspory. Karl Pfeifer nazwał Petera Sichrovsky’ego i Davida Lasara, którzy należą do FPÖ, żydowskimi *Persilscheine*¹²⁰, nawiązując do powojennego określenia. Odwołując się do analiz Wodak, można by ich natomiast nazwać *alibi Jew*. Również Centralna Rada Żydów w Niemczech i inne żydowskie organizacje odcinają się od jakiegokolwiek współpracy z AfD¹²¹. Analiza zlecona przez American Jewish Committee potwierdza, że partia ta nadal odwołuje się do antysemitckich teorii spiskowych czy też relatywizuje Holokaust. Także badania opinii wśród wyborców AfD wskazują na ich niechęć do Żydów. Według sondażu Centralnej Rady Żydów w Niemczech z listopada 2021 roku „(...) 59 procent ankietowanych wyborców AfD zgadza się ze stwierdzeniem, że Żydzi »czerpią korzyści dla siebie z winy Niemiec za Holokaust«. Podczas

¹¹⁵ Bernadette Edtmaier, *Antisemitismus in Österreich seit 1945*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 26.11.2020, <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/321642/antisemitismus-in-oesterreich-seit-1945/#node-content-title-5>, [dostęp: 23.05.2023].

¹¹⁶ Zob. Heidemarie Uhl, *Vom ersten Opfer...*, s.185-187.

¹¹⁷ Zob. Bernadette Edtmaier, *Antisemitismus in Österreich...*

¹¹⁸ Zob. Agnieszka Hreczuk, *Żydowska sekcja w AfD ma zwalczać antysemityzm. Paradoks?*, [w:] „Polityka”, 9.10.2018, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1766936,1,zydowska-sekcja-w-afd-ma-zwalczac-antysemityzm-paradoks.read>, [dostęp: 25.05.2023].

¹¹⁹ Zob. Oliver Pink, *Jüdisch und freiheitlich: Juden in der FPÖ*, [w:] „Die Presse“, 27.09.2009, <https://www.diepresse.com/504507/juedisch-und-freiheitlich-juden-in-der-fpoe>, [dostęp: 23.05.2023].

¹²⁰ Zob. Karl Pfeifer, *Jüdischer Persilschein: Peter Sichrovsky und David Lasar*, [w:] „haGalil“, 15.09.2005, <https://www.hagalil.com/archiv/2005/09/lasar.htm>, [dostęp: 23.05.2023].

¹²¹ Zob. Zentralrat der Juden in Deutschland, *Gemeinsame Erklärung gegen die AfD*, https://www.zentralratderjuden.de/fileadmin/user_upload/pdfs/Gemeinsame_Erklaerung_gegen_die_AfD_.pdf, [dostęp: 23.05.2023].

gdy w ogólnym społeczeństwie jest to średnio 30 procent”¹²². Taka postawa wiąże się z chęcią odcięcia się od nazistowskiej przeszłości grubą kreską (*Schlussstrich*). Jest to również wyraz wtórnego antysemityzmu (*sekundärer Antisemitismus*). Pod tym pojęciem należy rozumieć wszelkie sposoby relatywizacji Holokaustu lub jego negowanie (tzw. kłamstwo oświęcimskie). Zjawisko to „(...) można podsumować nieco przesadnie w ten sposób: Nienawiść do Żydów nie pomimo Auschwitz, ale z jego powodu. Bądź też, jak sarkastycznie ujął to izraelski psychoanalityk Zvi Rex: »Niemcy nie wybaczą Żydom Auschwitz«”¹²³. Wtórny antysemityzm obecny jest szczególnie wśród islamskich fundamentalistów oraz skrajnie prawicowych partii jak NPD¹²⁴ (od niem. *Nationaldemokratische Partei Deutschlands*, czyli Narodowosocjalistyczna Partia Niemiec¹²⁵). Jego przejawy można dostrzec także wśród tzw. *Querdenker* (dosłownie – osoby myślące w poprzek), czyli grup przeciwników obostrzeń pandemicznych¹²⁶.

Wzrost znaczenia takich ugrupowań, a także partii skrajnie prawicowych, które w swojej polityce posługują się mową nienawiści czy też wykorzystują antysemickie stereotypy, jest szczególnie niepokojąca w momencie, gdy wzrasta liczba ataków na Żydów¹²⁷. W Austrii ponad połowa zgłaszanych incydentów związanych z antysemityzmem ma podłoże neonazistowskie bądź skrajnie prawicowe¹²⁸, podobnie jest w Niemczech. W ostatnich latach w obu krajach doszło do aktów przemocy, które wstrząsnęły tamtejszymi diasporami i wzbudziły dyskusje o bezpieczeństwie Żydów w Europie. Nie sposób wymienić wszystkich przykładów agresji, która dotknęła mniejszość w tych krajach – od dewastowania cmentarzy, niszczenia miejsc pamięci przez podpalanie synagog, aż do przemocy, której ofiarami stają się jednostki łatwo rozpoznawalne jako Żydzi (np. rabini lub mężczyźni noszący kipe). Warto zwrócić uwagę na jedno wydarzenie, które w ostatnich latach

¹²² Cyt. za: AfD. *Antysemityzm w nowym wydaniu*, [w:] „Deutsche Welle”, 17.12.2021, <https://www.dw.com/pl/afd-antysemityzm-w-nowym-wydaniu/a-60171310>, [dostęp: 25.05.2023].

¹²³ Philipp Gessler, *Sekundärer Antisemitismus. Argumentationsmuster im rechtsextremistischen Antisemitismus*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung”, 21.11.2006, <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/37962/sekundaerer-antisemitismus/>, [dostęp: 08.08.2023].

¹²⁴ Zob. Tamże.

¹²⁵ W czerwcu 2023 partia ta zmieniła nazwę na *Die Heimat*.

¹²⁶ Więcej o tym ruchu i jego powiązaniach z antysemityzmem, zob. Samuel Salzborn, *Verschwörungsmythen und Antisemitismus*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte”, nr 35-36, 2021, s. 41-47.

¹²⁷ Więcej o przypadkach antysemickiej przemocy można dowiedzieć się z raportów przygotowanych przez takie organizacje jak *Antisemitismus-Meldestelle der IKG Wien* czy też *Bundesamt für Verfassungsschutz*.

Zob. <https://www.antisemitismus-meldestelle.at/berichte>, https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/publikationen/DE/allgemein/2022-04-lagebild-antisemitismus.pdf?__blob=publicationFile&v=3, [dostęp: 25.05.2023].

¹²⁸ Zob. Alexia Weiss, *Jude ist kein Schimpfwort...*, s. 28

szczególnie wpłynęło na debatę o współczesnej nienawiści do Żydów, a mianowicie: zamach na synagogę w Halle w 2019 roku¹²⁹.

Gdyby plan radykalnie prawicowego zamachowca powiódł się, byłby to prawdopodobnie największy antysemicki atak w powojennej historii Niemiec. 9 października 2019 – w Jom Kippur – uzbrojony sprawca chciał dokonać masakry. Nie udało mu się tylko dlatego, że drzwi synagogi były zaryglowane i wytrzymały ostrzał. W furii zamachowiec zabił przypadkowych przechodniów. „Czyny jak ten zaprzeczają społeczno-politycznej narracji, panującej od zakończenia II wojny światowej, według której Niemcy po upadku hitlerowskiego reżimu odcięli się od narodowosocjalistycznych idei oraz głęboko przepracowali historię”¹³⁰ – twierdzą Jakob Hartl oraz Maria Mahlberg. Zaburza to także „teatr pamięci”, przypominając, że nie wszyscy Niemcy przyjmują rolę skruszonych sprawców. Interesujące są też austriackie reakcje na wydarzenia w Halle. Karoline Edtstadler, europosłanka, która w UE zajmuje się zwalczaniem antysemityzmu, stwierdziła, że w Austrii coś takiego nie mogłoby się wydarzyć, ponieważ sprawca nie mógłby podejść tak blisko do synagogi. W 2020 roku w Wiedniu doszło do zamachu terrorystycznego w pobliżu żydowskiej świątyni. Ostatecznie okazało się, że to nie ona była celem, lecz zatłoczone kawiarnie i restauracje, znajdujące się niedaleko. Jednak sąsiedztwo synagogi sprawiło, że w pierwszych doniesieniach medialnych nie wykluczano antysemickiego charakteru czynów. Kilka dni po zamachu Ruth Beckermann, mieszkająca nieopodal miejsca tragedii, udzieliła wywiadu, w którym stwierdziła: „W centrum Wiednia wszędzie są lokale. Sądzę, że synagoga odgrywa ważną rolę. Sprawca nie szukał w pobliżu katedry św. Szczepana, lecz synagogi”¹³¹. W kolejnych dniach austriacka policja ustaliła, że terrorysta był powiązany z państwem islamskim. Nie stwierdzono jednak antysemickich motywów.

Prawie 80 lat po zakończeniu II wojny światowej żydowskie życie w Austrii i Niemczech wciąż toczy się w cieniu Holokaustu. Już kilka dni po zamachu w Halle Michael Brenner zadał pytanie – „Czy pakujemy walizki?”¹³². Nawiązywał w ten sposób do sytuacji

¹²⁹ Więcej o wpływie tych wydarzeń na Żydów w Niemczech, zob. Micha Brumlik [i in.] (red.), *Nachhalle*, Berlin 2023.

¹³⁰ Jakob Hartl, Maria Mahlberg, *Eine Woche im Herbst – Erinnerungspolitik als Zivilreligion am Beispiel der medialen Bearbeitung des Attentats von Halle (Saale)*, [w:] „ZReX Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung“, Vol. 2, 2022, s.4.

¹³¹ Christiane Peitz, Ruth Beckermann, *Anschlag in Wien: »Der Täter suchte die Nähe zur Synagoge, nicht zum Stephansdom«*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 04.11.2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/der-tater-suchte-die-nahe-zur-synagoge-nicht-zum-stephansdom-4207051.html>, [dostęp: 24.05.2023].

¹³² Zob. Norbert Frei, *Jüdisches Leben in Deutschland: Nach Halle*, [w:] „Süddeutsche Zeitung“, 07.11.2019, <https://www.sueddeutsche.de/politik/halle-juden-deutschland-meinung-frei-1.4671826>, [dostęp: 25.05.2023].

lat powojennych, gdy Żydzi byli gotowi w każdym momencie wyjechać, obawiając się powtórki z historii. Obecnie żydowskie życie kształtuje już trzecie pokolenie, wkrótce będzie można mówić o czwartym. Rozwój żydowskich instytucji oraz infrastruktury (od koszernych supermarketów, przedszkoli, po synagogi czy w przypadku Wiednia nawet Ejruwu¹³³) sprawia, że często powtarza się zdanie: „kto buduje, chce zostać”¹³⁴. Jednocześnie Żydzi nadal nazywani są „żydowskimi współobywatelami”, co podkreśla ich pozycję jako Innych. Relacje między Żydami a społeczeństwem większościowym różnią się od tych z pozostałymi mniejszościami. Ukształtowały się one pod wpływem debat o przeszłości, upamiętnienia Szoa oraz dyskusji o antysemityzmie i politycznym ekstremizmie.

¹³³ Zob. Christoph Strack, *Meinung: Wer baut, will bleiben - Die jüdische Gemeinschaft in Deutschland*, [w:] „Deutsche Welle“, 02.09.2021, <https://www.dw.com/de/meinung-wer-baut-will-bleiben-die-j%C3%BCdische-gemeinschaft-in-deutschland/a-59066938>, [dostęp: 25.05.2023].

¹³⁴ Zob. Danielle Spera, *100...*, s.230-231.

2.5. Po drugiej stronie muru

W dyskursie o Żydach we współczesnych Niemczech można wyróżnić trzy główne grupy wśród tamtejszej diaspory¹. Tworzą je ci, którzy mieszkają w Niemczech już od dawna², uchodźcy kwotowi z byłego ZSRR oraz Izraelczycy. Po zjednoczeniu do pierwszej grupy dołączyli Żydzi z Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Aby móc analizować filmy, które opowiadają o diasporze po drugiej stronie muru, trzeba przybliżyć sytuację społeczno-polityczną, która wpływała na jej życie. W pierwszej części rozdziału zostało już zaznaczone, że w NRD osiedlali się niemieccy Żydzi wierzący w komunistyczne ideały. Pragnęli współtworzyć nowopowstające, socjalistyczne państwo, które deklarowało się jako antyfaszystowskie. Po doświadczeniach dyskryminacji oraz prześladowań Niemiecka Republika Demokratyczna wydawała się wielu Żydom bezpieczną przystanią³, mimo to tamtejsza diaspora była dużo mniejsza niż ta, która odbudowała się po 1945 roku w RFN⁴. Żydzi we wschodnich Niemczech stanowili nieliczną, lecz wyjątkową grupę, o czym przypomina Brenner, wskazując na duży odsetek intelektualistów i polityków⁵. Píše o tym również Bodemann:

Biorąc pod uwagę fakt, że w Niemczech Zachodnich stare niemieckie żydostwo prawie całkowicie zniknęło, a jego miejsce zajęli Żydzi z Europy Wschodniej lub Izraela, można argumentować, że przynajmniej pod względem kulturowym Żydzi z byłej NRD reprezentują to, co ocalało z przedwojennego niemieckiego żydostwa. Grupa ta, w większości niereligijna, składa się z niezwykle dużej liczby członków klasy średniej i intelektualistów o często nadzwyczajnych osiągnięciach kulturalnych i naukowych⁶.

Opisując żydowskie życie w NRD, warto zwrócić uwagę na dwa aspekty – stosunek SED (od niem. *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* - Socjalistyczna Partia Jedności Niemiec) do żydowskich ofiar oraz do państwa Izrael. Są one kluczowe dla kształtowania się relacji między diasporą a społeczeństwem większościowym. Dziennikarka i pisarka Mirna

¹ Zob. Sandra Anusiewicz-Baer, Lara Dämmig *Einleitung*, [w:] *Jung und jüdisch in der DDR*, red. tychże, Leipzig 2021, s. 10.

² Do tej grupy należą przede wszystkim Ocalali niemieccy Żydzi oraz osiedli w kraju dipisi.

³ Zob. Anetta Kahane, Martin Jander, *Shoah, Sozialismus und Antisemitismus. Juden in der DDR*, [w:] *Juden in der DDR. Jüdisch sein zwischen Anpassung, Dissidenz, Illusionen und Repression*, red. tychże, Leipzig 2021, s. 9-13.

⁴ Zob. Michael Brenner, *After the Holocaust. Rebuilding Jewish Lives in Postwar Germany*, tłum. Barbara Harshav, Princeton 2021, s. 140

⁵ Zob. Tamże.

⁶ Zob. Michael Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996, s. 23-24.

Funk podkreśla, że żydowskość wśród niemieckich Żydów nie była rozumiana w sposób tradycyjny (tj. w odniesieniu do np. zasad judaizmu). Wiązała się ona przede wszystkim z traumą Holokaustu oraz (post)pamięcią tragicznych wydarzeń⁷. Według antyfaszystowskiej doktryny Niemieckiej Republiki Demokratycznej naziści żyli tylko na Zachodzie, co sprawiało, że nie uznawano konieczności rozliczenia się z nazistowską przeszłością. Przekaz ten wzmacniano, podkreślając antyfaszystowskie postawy komunistów i kreując ich na główne ofiary reżimu III Rzeszy. Günter de Bruyn w powieści *Czterdzieści lat: sprawozdanie z życia* (*Vierzig Jahre: ein Lebensbericht*) opisuje politykę pamięci NRD w następujący sposób:

Antyfaszystowska propaganda państwowa potępiała wprawdzie prześladowanie Żydów, ale czciła pamięć tylko tych ofiar z hitlerowskiego okresu, które stały po stronie komunistów, ponieważ chodziło nie o żalobę i świadomość win, lecz o współczesną politykę. Żydowskie majątki, które zostały upaństwowione w czasach narodowego socjalizmu, zostały bez skrupułów uznane za własność socjalistycznego państwa i nie myślano o reparacjach. Ponieważ winni prześladowań Żydów – według oficjalnej wersji – siedzieli na Zachodzie (...)⁸.

NRD postrzegała siebie jako spadkobiercę komunistycznego ruchu oporu i tym samym ofiarę hitlerowskiego reżimu⁹. Żydom zarzucano brak dostatecznego zaangażowania w ruch oporu oraz bierność, przypisując im winę za własny los¹⁰. Zwraca na to uwagę Sebastian Voigt:

Taka postawa spowodowała marginalizację Zagłady europejskich Żydów w polityce pamięci NRD. Żydzi nie funkcjonowali jako odrębna grupa ofiar. To proletariacko-komunistyczny opór znajdował się w centrum państwowych obchodów. Taka ideologia znalazła później odzwierciedlenie w ustawodawstwie NRD, gdy dokonano rozróżnienia między „bojownikami przeciwko faszyzmowi” a „ofiarami faszyzmu”. Żydzi, jako osoby prześladowane „rasowo”, otrzymywali niższą emeryturę i byli uważani za ofiary drugiej kategorii. Nic więc dziwnego, że to nie obozy Zagłady, takie jak Auschwitz-Birkenau, Sobibór i Treblinka, były kojarzone

⁷ Zob. Mirna Funk, »Meiner Tochter soll es anders gehen«, Interview mit Mirna Funk, in: „Deutschland Archiv“, 29.8.2021, www.bpb.de/339355, [dostęp: 09.08.2023].

⁸ Günter de Bruyn, *Vierzig Jahre: ein Lebensbericht*, Frankfurt am Main 1998, s.22.

⁹ Sytuacja ta przypomina starania Austrii, aby uznać ją za pierwszą ofiarę Hitlera, o czym pisała Beckermann. Zob. Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005, s. 66.

¹⁰ Zob. Redakcja „Deutsche Welle”, *W NRD pamięć o Holokauście nigdy nie była priorytetowa*, [w:] „Deutsche Welle”, 25.01.2022, <https://www.dw.com/pl/w-nrd-pami%C4%99%C4%87-o-holokau%C5%9Bcie-nigdy-nie-by%C5%82a-priorytetowa/a-52149021>, [dostęp: 08.08.2023].

z narodowym socjalizmem, lecz obozy koncentracyjne Buchenwald i Sachsenhausen stały się głównymi punktami odniesienia dla pamięci w NRD¹¹.

Pokazuje to, że w enerdowskiej polityce pamięci nie było miejsca na refleksję nad wyjątkowością Szoa. Do wykreowania obozu w Buchenwaldzie na centralne miejsce pamięci we Wschodnich Niemczech mogła przyczynić się niezwykle popularna w NRD powieść – *Nadzy wśród wilków* (*Nackt unter Wölfen*) autorstwa Brunona Apitza¹², opowiadająca o konspiracji komunistycznych więźniów, którzy ukrywają żydowskie dziecko. Dzieło to okazało się ogromnym sukcesem wydawniczym i zostało kilkakrotnie sfilmowane¹³.

Antyfaszystowskie deklaracje, które leżały u podstaw mitu założycielskiego NRD, nie zapewniły wolności od antysemityzmu. Już w latach 50. XX wieku do przestrzeni publicznej powróciły znane, antysemickie klisze, ukazujące Żydów jako zdrajców, wyzyskiwaczy, a także agentów amerykańskiego imperializmu¹⁴. Choć z początku SED wspierało ideę powstania Izraela, to bardzo szybko – widząc pro-zachodnie nastawienie izraelskich polityków – narracja dotycząca nowopowstałego państwa żydowskiego uległa zmianie. Mogło być to też uwarunkowane zwrotem w polityce ZSRR wobec Izraela¹⁵. Syjonizm postrzegano jako kapitalistyczną filozofię wyzysku, uprawianą przez żydowską burżuazję¹⁶, dlatego NRD nigdy nie nawiązało stosunków dyplomatycznych z Izraelem¹⁷. Praktycznie przez cały okres istnienia Niemieckiej Republiki Demokratycznej relacje z państwem żydowskim pozostawały napięte, co wpływało także na sytuację Żydów mieszkających we wschodnich Niemczech.

Ważnym wydarzeniem dla diaspory w NRD był proces Slánský'ego, który odbył się w Pradze w 1952 roku¹⁸. Rudolf Slánský był sekretarzem generalnym Komunistycznej Partii Czechosłowacji. Zarzucano mu m.in. wspieranie syjonizmu i działalność spiskową, za co

¹¹Sebastian Voigt, *Das Verhältnis der DDR zu Israel*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 28.03.2008, <https://www.bpb.de/themen/naher-mittlerer-osten/israel/45014/das-verhaeltnis-der-ddr-zu-israel/>, [dostęp: 05.08.2023].

¹² Zob. Martina Ölke, *Die Geburt der Gemeinschaft. Antisemitische Reinigungs - und Ausschlussprozesse in der DDR-Literatur am Beispiel Bruno Apitz*, [w:] *Juden.Bilder*, red. Heinz Ludwig Arnold, Matthias N. Lorenz, München 2008, s.36-38.

¹³ Po raz pierwszy tekst ten został przeniesiony na ekran przez Georga Leopolda dla niemieckiej telewizji w 1960 roku, następnie przez Franka Beyera dla DEFY także w latach 60. XX wieku, a w 2015 roku premierę miała kolejna adaptacja przygotowana dla telewizji, którą wyreżyserował Philipp Kadelbach.

¹⁴ Zob. Robin Ostow, *Jüdisches Leben in der DDR*, Frankfurt am Main 1988, s. 14-15.

¹⁵ Zob. Sebastian Voigt, *Das Verhältnis der DDR zu Israel...*

¹⁶ Zob. Anetta Kahane, Martin Jander, *Shoah, Sozialismus und Antisemitismus...*, s.14-15.

¹⁷ RFN uczyniła to w 1965 roku, Austria już w 1956.

¹⁸ Zob. Małgorzata Dubrowska, *Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität in Werken ausgewählter Schriftsteller aus der DDR*, Lublin 2002, s. 60-63.

został skazany na karę śmierci. Pokazowe procesy, do których w latach 50. XX wieku dochodziło w bloku wschodnim, były wynikiem stalinowskiej, antysemickiej polityki.

Slánský, będący jednym z najgorliwszych stalinistów w Europie Wschodniej, padł ofiarą represji prawdopodobnie z powodu żydowskiego pochodzenia. Na czternastu oskarżonych w jego „procesie”, aż dziewięciu było Żydami. (...) Kierując bezpośrednio procesem za pomocą swoich doradców w Czechosłowacji, Stalin wysyłał partiom komunistycznym w Europie Wschodniej sygnał „oczyszczenia” kadr z Żydów, ale też pokazywał wasalom, że nikt nie jest nietykalny i że najmniejszy sprzeciw wobec Związku Sowieckiego może zakończyć się podzieleniem losu Slánský’ego¹⁹.

W reakcji na wydarzenia w Czechosłowacji SED opublikowało pismo, w którym syjonistów oraz międzynarodowe organizacje żydowskie, w tym Joint (*American Jewish Joint Distribution Committee*), napiętnowano jako przejaw amerykańskiego imperializmu. Przewodniczący gmin żydowskich we wschodnich Niemczech byli przesłuchiвани i zachęcani do podpisywania oświadczeń, w których nie tylko wypierali się Joint jako organizacji amerykańskich agentów, lecz także krytykowali syjonizm jako faszystowską ideologię oraz potępiali pretensje Izraela w stosunku do NRD dotyczące reparacji. Tylko do marca 1953 roku z kraju wyjechało ponad 500 Żydów²⁰, co stanowiło około dwadzieścia procent członków gmin²¹. Według statystyk, na które powołuje się Michael Brenner, w latach 1952-1953 z NRD uciekła niemal połowa Żydów²². Do opuszczenia wschodnich Niemiec zachęcał m.in. rabin Nathan Peter Levinson oraz Heinz Galinski²³.

Śmierć Stalina w 1953 roku położyła kres antysemickiej nagonce. Już kilka miesięcy po jego odejściu nastąpił zwrot w polityce SED wobec żydowskiej społeczności. Brenner opisuje te zmiany następująco: „Kilkuset Żydów, którzy nadal byli zarejestrowani w gminach, było chronionych jak ostatnie okazy wymarłego gatunku, ponieważ nie wywarłoby to dobrego wrażenia na światowej opinii publicznej, gdyby antyfaszystowski spadkobierca Trzeciej Rzeszy był »judenrein«”²⁴. Jak zauważa Bodemann, obecność Żydów w NRD była

¹⁹ Paweł Bielicki, »Żelazna kurtyna« jako aspekt sowietyzacji Europy Wschodniej w latach 1949–1953, [w:] „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, 2017, T. 52, z. 1, s. 181.

²⁰ Zob. Robin Ostow, *Jüdisches Leben in der DDR...*, s. 14-16.

²¹ Zob. Susanne Talabardon, *Jüdisches Leben in der DDR*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 08.10.2021, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/juedisches-leben-348/juedisches-leben-348/341615/juedisches-leben-in-der-ddr/>, [dostęp: 19.04.2025].

²² Zob. Michael Brenner, *After the Holocaust...* s.141.

²³ Zob. Robin Ostow, *Jüdisches Leben in der DDR...*, s. 15-16; Michael Brenner, *After the Holocaust...* s.141.

²⁴ Michael Brenner, *After the Holocaust...*, s.142.

instrumentalizowana przez władzę, ponieważ miała ona stanowić potwierdzenie antynazistowskich korzeni tego kraju²⁵. Żydzi otrzymali środki na renowację synagog, a także specjalną rentę jako ofiary prześladowań hitlerowskiego reżimu²⁶, chociaż nadal ich pozycja była gorsza niż osób, które w okresie III Rzeszy były związane z komunistycznym ruchem oporu. Wykorzystywanie żyjących w NRD Żydów do kreowania własnego wizerunku jako państwa antyfaszystowskiego można określić mianem „teatru pamięci” – w rozumieniu Bodemanna. Pokazuje to, że mimo znaczących różnic systemowych istniały pewne analogie w stosunku wschodnich i zachodnich Niemiec do diaspora.

Wydarzenia z lat 50. XX wieku i wyjazd wielu przewodniczących gmin pod wpływem represji negatywnie wpłynęły na religijne życie wyznawców judaizmu w NRD:

(...) życie duchowe w społecznościach żydowskich we wschodnich Niemczech ucierpiało nie tylko z powodu dramatycznego spadku liczby członków, ale także z powodu braku podstawowej infrastruktury, możliwości edukacyjnych i wsparcia rabinicznego. Po daleko idących zniszczeniach instytucji żydowskich w czasach nazistowskich, niezwykle trudno było zdobyć zwoje Tory lub modlitewniki, literaturę na temat świąt żydowskich lub kosztowną żywność. Ponadto zdecydowana większość Żydów, którzy pozostali w NRD, była zsocjalizowana w sposób areligijny, tj. już dawno porzucili oni wszelkie więzi z tradycją swoich przodków²⁷.

Areligijność wiązała się w pewnym stopniu z politycznymi poglądami Żydów mieszkających w NRD. Wielu z nich było komunistami, członkami SED, czy nawet funkcjonariuszami partyjnymi (na wyższych lub niższych stanowiskach)²⁸, a doktryna państw socjalistycznych wspierała ateizm. Niereligijność to doświadczenie wielu Żydów z byłego NRD, na co wskazuje Mirna Funk, która wychowywała się we wschodnich Niemczech:

Żydowskie święta religijne nie były ważne dla mojej rodziny. Mieliśmy choinkę na Boże Narodzenie jak większość rodzin w NRD – to nie miało dla nas żadnego znaczenia religijnego, a mimo to na regale stała menor. Tak było w wielu żydowskich rodzinach. Również dzisiaj religia nie odgrywa żadnej istotnej roli w życiu wielu Żydów. Większość widzi siebie jako

²⁵ Zob. Michael Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 107.

²⁶ Zob. Robin Ostow, *Jüdisches Leben in der DDR...*, s. 17.

²⁷ Susanne Talabardon, *Jüdisches Leben in der DDR...*

²⁸ Zob. Michael Brenner, *After the Holocaust...*, s. 140.

członków wspólnoty kulturowej. To typowe mylne przekonanie społeczeństwa: być Żydem to żyć według zasad judaizmu. Nie, każdy Żyd sam definiuje, co znaczy dla niego być Żydem²⁹.

Doświadczenia Żydów z Niemiec Wschodnich przypominają te żydowskich uchodźców kwotowych z ZSRR, na co również zwraca uwagę Funk: „Większość moich przyjaciół to tak zwani uchodźcy kwotowi. Łączy nas to, że dorastaliśmy jako Żydzi bez celebrowania żydowskich tradycji i dopiero później musieliśmy je sobie przyswoić”³⁰. Dla wielu Żydów okres po 1989 roku był momentem refleksji nad własną żydowskością – „Po upadku NRD pragnienie odzyskania utraconej żydowskiej tożsamości nasiliło się w pokoleniu dzieci i wnuków, czego dowodzi większa ilość badań biograficznych i literackich”³¹. W kinie wyrazem poszukiwań korzeni i tradycji jest autobiograficzny dokument *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018 reż. Esther Zimmering), którego reżyserka większość dzieciństwa spędziła we wschodnich Niemczech.

Nawet jeśli wielu Żydów w NRD było bardziej związanych z komunistycznymi ideałami niż z żydowską kulturą czy religią, to i tak stosunek SED do Izraela oraz żydowskich organizacji pozostawał dla nich ważny. Wprawdzie jawnie antysemickie nagonki skończyły się wraz z epoką stalinowską, lecz w kolejnych dekadach, m.in. pod wpływem wojny sześciodniowej, nasilała się anty-izraelska postawa emerytów polityków. Socjalistyczna Partia Jedności Niemiec sympatyzowała z Organizacją Wyzwolenia Palestyny oraz państwami wrogimi Izraelowi, a Walter Ulbrich porównywał izraelską politykę z działaniami III Rzeszy³². Takie opinie pojawiały się nie tylko za żelazną kurtyną, również Nowa Lewica na Zachodzie posługiwała się podobnymi strategiami argumentacyjnymi i porównaniami.

Zmiana w relacjach między NRD a Izraelem nastąpiła dopiero w latach 80. XX wieku. Było to spowodowane bardzo złą sytuacją finansową wschodnioniemieckiego państwa:

Dokumenty archiwalne dowodzą, że kontakty NRD z Żydami i Izraelem w połowie lat 80. były motywowane przede wszystkim względami politycznymi oraz ekonomicznymi.

²⁹ Mirna Funk, »Wir hatten einen Weihnachtsbaum wie die meisten DDR-Familien«, [w:] „Bundesregierung.de“, 04.12.2019, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/mirna-funk-im-interview-1698922>, [dostęp: 05.08.2022].

³⁰ Mirna Funk, *Meiner Tochter...*.

³¹ Susanne Talabardon, *Jüdisches Leben in der DDR...*

³² Zob. Anetta Kahane, Martin Jander, *Shoah, Sozialismus und Antisemitismus...*, s.15-18.

Wschodnioniemieckie kierownictwo państwowe i partyjne miało oczywiście nadzieję, że amerykańscy Żydzi mogą pomóc w poprawie kontaktów z Białym Domem³³.

NRD zaczęło inscenizować się jako „dom Żydów”³⁴, choć w kraju mieszkało ich niewielu, szczególnie po antysemickich nagonkach okresu stalinowskiego. Okazją do zaprezentowania nowych stosunków z Żydami były uroczyste obchody 50. rocznicy nocy kryształowej w 1988 roku³⁵, w których uczestniczył sam Erich Honecker. Znaczące przemiany z lat 80. XX wieku można uznać za jeden z powodów rosnącego wówczas zainteresowania żydowskimi korzeniami i kulturą wśród dzieci Ocalałych³⁶. O różnicach między kolejnymi pokoleniami Żydów w NRD oraz procesie kształtowania się nowej żydowskiej samoświadomości w tamtym okresie pisze Mirna Funk:

Definiowali się przede wszystkim jako komuniści – przynajmniej Żydzi z pierwszego pokolenia, którzy przyjechali do NRD pełni zapału i podążali za utopią, która ostatecznie zawiodła. Ale to rozczarowanie zaczęło się oczywiście wiele lat przed upadkiem muru. Decydującym wydarzeniem było odebranie obywatelstwa Biermannowi³⁷, który również był Żydem. To był moment, w którym drugie pokolenie, w szczególności mój ojciec, zadało sobie pytanie: „Co tu się, kurwa, dzieje?”. Jak to możliwe, że wyparliśmy się naszej żydowskiej tożsamości dla wielkiej sprawy, a ta wielka sprawa jest teraz całkowitą porażką. Dlatego na początku lat 80. w drugim pokoleniu rozpoczął się rodzaj żydowskiego przebudzenia. To poszukiwanie tożsamości naturalnie wpłynęło na dzieci, czyli nas, trzecie pokolenie³⁸.

Koniec burzliwych lat 80. XX wieku naznaczyły pokojowe demonstracje przeciwko polityce NRD, a następnie upadek muru berlińskiego. Pierwszy protest zorganizowano czwartego września 1989 w Lipsku – mieście, które od początku uznawane było za opozycyjne. Tam też dziewiątego października odbyła się jedna z najważniejszych

³³ Alexander Muschik, *Die SED und die Juden 1985–1990. Eine außenpolitische Charmeoffensive der DDR*, [w:] „Deutschland Archiv“, 20.04.2012, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/132869/die-sed-und-die-juden-1985-1990/>, [dostęp: 08.08.2023].

³⁴ Zob. Anetta Kahane, Martin Jander, *Shoah, Sozialismus und Antisemitismus...*, s. 18.

³⁵ Nie był to pierwszy raz, gdy wspomnienie tych wydarzeń pojawiło się w polityce NRD. Więcej o stosunku SED do upamiętnienia nocy kryształowej pisze Bodemann. zob. Michael Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 100-112.

³⁶ Zob. Tamże, s. 23.

³⁷ Wolf Biermann – niemiecki śpiewak, poeta, który otwarcie krytykował SED i NRD. Więcej o Biermannie oraz jego literackich rozliczeniach z żydowską tożsamością, zob. Małgorzata Dubrowska, *Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität...*, s.134-152.

³⁸ Mirna Funk, *Meiner Tochter...*

demonstracji³⁹. Wydarzenia te stanowiły prolog do ostatecznej rewolucji, jaką był upadek reżimu socjalistycznego. Całkowita zmiana sytuacji politycznej wpłynęła także na życie Żydów we wschodnich Niemiec. W roku 1990 parlament NRD przyznał się do współodpowiedzialności za zbrodnie hitlerowskie, w tym te przeciwko Żydom:

Pierwszy wybrany w wolnych wyborach parlament NRD przyznaje się w imieniu obywateli tego kraju do współodpowiedzialności za poniżanie, wypędzanie i mordowanie żydowskich kobiet, mężczyzn i dzieci. Czujemy smutek oraz wstyd i uznajemy ten ciężar niemieckiej historii. Prosimy Żydów na całym świecie o przebaczenie. Prosimy naród Izraela o przebaczenie za hipokryzję i wrogość oficjalnej polityki NRD wobec państwa Izrael oraz za prześladowania i degradację żydowskich współobywateli w naszym kraju nawet po 1945 roku⁴⁰.

Ta zmiana narracji stanowiła historyczny moment u schyłku istnienia NRD. Pociągnęło to za sobą konsekwencje. Mieszkający w kraju Żydzi zaczęli domagać się normalizacji stosunków z Izraelem⁴¹. Ponadto do wschodnich Niemiec zaczęli przybywać Żydzi z ZSRR. Przemiany w niemieckiej polityce wobec Żydów ułatwiły im przyjazd i otrzymanie wizy, o czym przypomina powieść Władimira Kaminer *Russendisko* oraz nakręcony na jej podstawie film o tym samym tytule. Jak ironizuje główny bohater: „Wielu ludzi różnych narodowości chciało nagle stać się Żydami i wyjechać do Ameryki, Kanady albo Austrii. Niemcy Wschodnie pojawiły się trochę później i były rodzajem sekretnej wskazówki”⁴².

W momencie zjednoczenia na terenach wschodnich krajów związkowych (tzw. nowych Bundeslandów) nie mieszkało wielu Żydów – według niektórych statystyk niecałe 400 osób, choć Bodemann uważa, że liczba ta jest niedoszacowana, a osób o żydowskich korzeniach było nawet dziesięć razy więcej⁴³. Ta nieliczna grupa odegrała jednak znaczącą rolę w kształtowaniu się żydowskiego życia w Niemczech po 1990 roku, o czym pisze Max Czollek, który urodził się w Berlinie Wschodnim. Autor twierdzi, że dołączenie do żydowskiej społeczności z RFN nowych grup (w tym Żydów z NRD, Izraela oraz uchodźców kwotowych z ZSRR) doprowadziło m.in. do tego, że centrum żydowskiego życia przesunęło się z Frankfurtu nad Menem w stronę Berlina, co odpowiada sytuacji sprzed II wojny

³⁹ Zob. Ralph Jessen, *Die Montagsdemonstrationen*, [w:] *Erinnerungsorte der DDR*, red. Martin Sabrow, München 2009, s. 466-480.

⁴⁰ Cyt za: *Gemeinsame Erklärung der Volkskammer*, https://www.ddr89.de/vk/vk_Erklaerung.html, [dostęp: 08.08.2023].

⁴¹ Zob. Małgorzata Dubrowska, *Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität...*, s. 63-65.

⁴² Władimir Kaminer, *Russendisko*, München 2002, s.11.

⁴³ Zob. Michael Bodemann, *Gedächtnistheater...*, s. 23.

światowej. Pisarz zaznacza też, że dołączenie się tych trzech grup sprawiło, że społeczność żydowska w Niemczech jest dzisiaj niezwykle różnorodna⁴⁴.

Żydów z byłego NRD sporo łączy z diasporą z zachodniej części kraju. Dzielią oni język, kulturę, tradycje, a często też religijne zwyczaje. Ponadto w wielu przypadkach istotnym punktem odniesienia dla własnej tożsamości jest trauma i post pamięć Holocaustu. Wyjątkowość sytuacji Żydów z byłego NRD związana jest z tym, że dla wielu z nich zjednoczenie oznaczało utratę kraju lat dziecięcych czy też ojczyzny. Okres po 1990 roku to czas, w którym emigranci Żydzi powoli musieli się zmierzyć z nową dla nich sytuacją. Jak pisze Mirna Funk: „Pochodzę z NRD. Zostałam wysłana w ten świat z ogrzewaniem piecowym, niebieską chustką pionierów i kryzysem tożsamości. Trzydzieści lat zajęło mi pogodzenie się z tym wszystkim”⁴⁵. Świadectwem tych przemian są też filmy, w których twórcy opowiadają (fikcyjne czy też realne) historie Żydów z byłego NRD.

⁴⁴ Zob. Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s. 139-142.

⁴⁵ Mirna Funk, *Meiner Tochter....*

2.6. Konteksty literackie

Literatura stanowi ważny punkt odniesienia dla kreowania filmowych wizerunków powojennego żydowskiego życia¹. W korpusie badawczym znajduje się wiele dzieł, które są adaptacjami powieści. Wprawdzie praca ta nie wpisuje się w zakres *adaptation studies*, bowiem w ramach analizy nie zostanie pogłębiony kontekst intermedialnego przekładu, to warto pamiętać o literackich proveniencjach analizowanych filmów. Szczególnie, że w niektórych przypadkach można mówić o ścisłej współpracy twórców filmowych i literackich. Współreżyserem i współscenarzystą *Rodowodów* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel) jest autor literackiego pierwowzoru, czyli Robert Schindel. Pisarz urodził się wprawdzie jeszcze w trakcie wojny (rocznik '44), ale badacze często zaliczają go już do drugiego pokolenia², dla którego kluczowe są nie własne doświadczenia z okresu II wojny światowej³, lecz problem postpamięci i posttraumy Szoa. Także film *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber) jest adaptacją autobiograficznej powieści przedstawicielki drugiej generacji – Elisabeth Escher (ur. 1956) o tym samym tytule. Za scenariusz do *Całkiem zwyczajnego Żyda* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel) odpowiada Charles Lewinsky, który wcześniej napisał sztukę o tym samym tytule, na którym opiera się film Hirschbiegela. Natomiast *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland*, 2017, reż. Sam Garbarski) bazuje na dwóch powieściach Michela Bergmanna, scenarzysty tej komedii. Ponadto należy wspomnieć o filmowych portretach znanych żydowskich pisarzy i pisarek, np. Ruth Klüger, Thomasa Brascha, czy Adrianę Altaras. Dzieła te (zarówno fikcyjne, jak i dokumentalne) przypominają o wpływie przedstawicieli diaspory na kulturę literacką Austrii i Niemiec, choć z pewnością jest on

¹ Ponadto warto podkreślić, że ukazało się wiele opracowań dotyczących niemieckojęzycznej literatury żydowskiej oraz dzieł, które tematyzują żydowskie doświadczenia po wojnie. Mogą one stanowić punkt odniesienia dla badań filmoznawczych, choć konieczne jest uwzględnienie specyfiki danego medium. Oprócz artykułów i książek, które zostaną przywołane w tym podrozdziale, a które nie wyczerpują listy publikacji z omawianego obszaru badawczego, warto zwrócić uwagę na leksykon żydowsko-niemieckich autorów, zob. Andreas B. Kilcher, *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur: Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar 2012. Istnieje także opracowanie poświęcone austriackim autorom żydowskiego pochodzenia, zob. Susanne Blumesberger (red.), *Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft*, München 2002. Interesujące jest też polsko-niemieckie opracowanie problemu pamięci Szoa w literaturze drugo- i trzecipokoleniowej. Zob. Irmela von der Lühse (red.), *Pamięć o Zagładzie w polskojęzycznej i niemieckojęzycznej literaturze autorek i autorów drugiego oraz trzeciego pokolenia post-Szoah*, Lublin 2019.

² Zob. Alexander Höllwerth, *Schuldverstrickung und Identitätssuche angesichts der Shoah bei Robert Schindel, Doron Rabinovici und Martin Pollack*, [w:] „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen”, 2011, s. 177-200, a także zob. Erin McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature*, New York 2006, s. 32-33 oraz s. 91-124.

³ W literaturze przedmiotu pojawia się też termin pokolenie 1,5, który określa osoby, które przeżyły koszmar II wojny światowej jako dzieci. Zob. Susan Robin Suleiman, *The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust*, [w:] „American Imago”, Vol. 59, No. 3, 2002.

nieporównywalny do sytuacji z początku XX wieku, gdy – w szczególności w Austrii⁴ – wielu znaczących literatów było Żydami⁵.

W 2003 roku Marcel Reich-Ranicki mówił o końcu epoki niemiecko-żydowskiego pisarstwa⁶, który miał nastąpić wraz z Szoa⁷. Należy jednak pamiętać, że po 1945 żydowscy autorzy byli i nadal są aktywni zarówno w RFN⁸, jak i Austrii. Co więcej, badacze wskazują na „odrodzenie literatury żydowskiej” w Niemczech i Austrii, które można obserwować od mniej więcej lat 80. XX wieku⁹. Z perspektywy tej rozprawy szczególnie interesujące wydaje się zaangażowanie żydowskich pisarzy w opowiadanie o doświadczeniach diaspory¹⁰. Oczywiście żydowskich bohaterów można odnaleźć również w twórczości nie-żydowskich autorów, którzy nierzadko reprodukują wyobrażenia czy stereotypy, na co wskazuje Ruth Klüger, pisząc o fantazjach o zadośćuczynieniu (*Wiedergutmachungsphantasien*)¹¹, co współgra z koncepcją teatru pamięci. Ważny jest też problem zarówno filo-, jak i antysemitycznych przedstawień, o czym przypominają Victoria Gutsche i Gunnar Och, badając figury „żydowskości” w tekstach fikcyjnych¹². W jaki sposób literatura niemiecka i austriacka odnoszą się więc do powojennego żydowskiego życia, teatru pamięci, czy też (post)traumy Holokaustu? Pytanie to mogłoby być punktem wyjścia do napisania osobnej rozprawy doktorskiej. Celem tego podrozdziału nie jest ani kompleksowe przedstawienie powyższego tematu, ani też analiza wybranych dzieł, lecz jedynie wskazanie na pewne

⁴ Wśród licznych żydowskich autorów, którzy tworzyli przed II wojną światową w Austrii można wymienić np. Arthura Schnitzlera, Felixa Saltena, Karla Krausa, Theodora Herzla, Eliasa Canettiego, Josepha Rotha, Stefana Zweiga, Bertę Zuckerkandl, Franza Kafkę albo Franza Werfla.

⁵ Na wpływ tej tradycji na współczesną literaturę żydowskich autorów w Austrii zwraca uwagę Vivian Lisak, zob. Vivian Lisak, *Secret Affinities: Contemporary Jewish Writing in Austria*, [w:] *Contemporary Jewish Writing in Europe: A Guide*, red. Vivian Lisak, Thomas Nolden, Bloomington, Indianapolis 2007, s.1-19.

⁶ Na problematyczność terminu „niemiecko-żydowska literatura” wskazuje Julia von Bomsdorff, zob. Julia von Bomsdorff, *Junge deutsch-jüdische Literatur*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.348-349.

⁷ Zob. Alfred Bodenheimer, *Literarische Auseinandersetzungen*, [w:] „Informationen zur politischen Bildung”, nr 348 (3), 2021, s.61.

⁸ Także w literaturze NRD do głosu dochodzili przedstawiciele diaspory. Warto przywołać nazwiska takich autorów jak: Anna Seghers, Jurek Becker, Barbara Honigmann, Thomas Brasch, Wolf Biermann, Stefan Heym. Część z nich – jak Honigmann, Brasch czy Biermann – opuściła Niemcy Wschodnie i tworzyła później na Zachodzie. Więcej o żydowskich pisarzach w NRD, zob. Małgorzata Dubrowska, *Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität in Werken ausgewählter Schriftsteller aus der DDR*, Lublin 2002.

⁹ Zob. Hillary Hope Herzog, Todd Herzog, Benjamin Lapp (red.), *Rebirth of a Culture: Jewish Identity and Jewish Writing in Germany and Austria today*, New York, Oxford 2008.

¹⁰ Fenomen ten jest widoczny również w kinematografii, choć wydaje się, że na mniejszą skalę niż w literaturze.

¹¹ Zob. Ruth Klüger, *Katastrophen: über deutsche Literatur*, München 2006, s.9-39.

¹² Zob. Victoria Gutsche, Gunnar Och, *Figurationen des »Jüdischen« in fiktionalen Texten seit 1750*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016, s.30-31.

tendencje w literaturze Niemiec i Austrii tworzonej przez żydowskich autorów¹³. Ograniczenie się do ich perspektywy nie tylko pozwala zawęzić ten niezwykle szeroki temat, ale też zwrócić uwagę na zależności pomiędzy literackimi zjawiskami a opisywanymi przemianami w relacjach pomiędzy diasporą i społeczeństwem większościowym.

Zajmując się powojenną literaturą żydowską w Austrii i Niemczech, warto wprowadzić rozróżnienie między Ocalałymi a kolejnymi pokoleniami¹⁴. Już sama twórczość Żydów, którzy przeżyli Szoa, jest niezwykle heterogenna, gdyż – jak zaznacza Martin A. Hainz – „(...) prócz różnych stylów należy tu przede wszystkim uwzględnić różne perspektywy. Tak więc, zarówno starsi, jak i dzieci oraz młodzież byli ofiarami narodowego socjalizmu, pisali oni albo bezpośrednio po wydarzeniach, albo z dystansu kilku dziesięcioleci o tym, co przeżyli”¹⁵. Ponadto trzeba zwrócić uwagę na różne losy Ocalałych w trakcie wojny – część przeżyła w ukryciu, inni doświadczyli traumy pobytu w obozach i gettach, a kolejni to powracający emigranci¹⁶. Takie zróżnicowanie znajduje odzwierciedlenie także w kinie niemieckim i austriackim, w którym można odnaleźć żydowskie postaci Ocalałych o różnych *background stories*.

Mimo tej różnorodności Hainz podejmuje próbę skategoryzowania poetyk pisania o Szoa¹⁷. Warto na pewno podkreślić, że doświadczenia II wojny światowej oraz trauma Zagłady były i są opisywane zarówno w poezji, literaturze faktu (wspomnienia, dzienniki), jak i beletrystyce. Kino wydaje się czerpać inspiracje ze wszystkich literackich świadectw Ocalałych (niezależnie od rodzaju). Twórczość Paula Celana (jego wiersze, ale przede wszystkim korespondencja z Ingeborg Bachmann) stanowią podstawę dla filmu *Wyśnieni*

¹³ Kogo określa się mianem „żydowskiego autora” bywa sporne, co pokazuje Martin A. Hainz na przykładzie Elfriede Jelinek. Austriacka noblistka jest niechalaczną Żydówką, której ojciec – ze względu na wykonywany zawód (był chemikiem) – uniknął prześladowań ze strony nazistów. Przez np. Vivian Lisak czy też Dagmar C.G. Lorenz Jelinek jest zaliczana do grona „żydowskich autorów”. Zob. Martin A. Hainz, *Die Shoah in der Literatur der Überlebenden*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016, 221-222, a także zob. Vivian Lisak, *Secret Affinities...*, s.3, oraz zob. Dagmar C. G. Lorenz, *Introduction*, [w:], *Rebirth of a Culture: Jewish Identity and Jewish Writing in Germany and Austria today*, red. Hillary Hope Herzog, Todd Herzog, Benjamin Lapp, New York, Oxford 2008, s.5.

¹⁴ Podobnie zresztą jak w przypadku filmów, co zostanie jeszcze dokładniej opisane w rozdziale trzecim.

¹⁵ Martin A. Hainz, *Die Shoah in der Literatur der Überlebenden*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016, s.221.

¹⁶ Wśród żydowskich pisarzy, którzy udali się wówczas na emigrację, należą np. Paul Celan, Wolfgang Hildesheimer, Peter Weiss czy Nelly Sachs. Niemieckojęzyczną literaturą tworzoną przez Żydów na emigracji zajmuje się np. Hanni Mittelman, zob. Hanni Mittelman, *Deutschsprachige jüdische Exilliteratur*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016, s.189-200. O literaturze, którą reemigranci tworzyli po zakończeniu wojny i powrocie do kraju, pisze Martin A. Hainz, Zob. Martin A. Hainz, *Die Shoah...*, s. 221-243.

¹⁷ Zob. Martin A. Hainz, *Die Shoah...*, s.221-243.

(*Die Geträumten*, reż. Ruth Beckermann, 2016)¹⁸. Natomiast biografia oraz poezja i opowiadania Ilse Aichinger zainspirowały reżyserkę dokumentu *Gdzie mieszkam – film dla Ilse Aichinger* (*Wo ich wohne. Ein Film für Ilse Aichinger*, 2014, reż. Christine Nagel). Niefikcyjne świadectwa Ocalałych często stają się materiałem, do którego sięgają twórcy filmowi. Przykładem może być adaptacja autobiografii Marcela Reicha-Ranickiego – *Moje życie - Marcel Reich-Ranicki* (*Mein Leben - Marcel Reich-Ranicki*, 2009, reż. Dror Zahavi) albo świadectwa Helgi Pollak-Kinsky (spisane przez Hannelore Brenner¹⁹), bohaterki filmu dokumentalnego *Muzyka Terezynu — historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky* (*Theresienklang*, 2021, reż. Michael Pfeifenberger). Również fikcyjne historie o wydarzeniach II wojny światowej autorstwa żydowskich autorów stają się podstawą dla filmów. Przykładem jest głośna powieść Jurka Beckera *Jakub łgarz* (*Jacob, der Lügner*), która została dwukrotnie przeniesiona na ekran (jako *Jakub kłamca*) – najpierw przez Franka Beyera dla DEFY (od niem. *Deutsche Film AG*), a następnie w USA przez Petera Kassovitza. W niemieckojęzycznej literaturze można odnaleźć liczne przykłady dzieł o II wojnie światowej, Holokauście oraz rozliczeniach z przeszłością, które są istotne z punktu widzenia polityki pamięci i debat publicznych, wiele z nich zostało napisanych także przez nie-żydowskich autorów, jak kanoniczny już *Blaszany bębenek* (*Die Blechtrommel*) Günthera Grassa czy *Nadzy wśród wilków* (*Nackt unter Wölfen*) Brunona Apitza²⁰ – obie te powieści doczekały się też filmowych adaptacji.

Dla rozwinięcia tematu podejmowanego w tej rozprawie należy skoncentrować się nie tyle na literaturze o Zagładzie i II wojnie, co na dziełach o powojennych doświadczeniach diaspory. Za punkt zwrotny w literackiej refleksji o żydowskim życiu w Niemczech Stephan Braese uznaje wydanie w 1979 roku tomu zbiorowego p.t. *Obcy we własnym kraju: Żydzi w Republice Federalnej* (*Fremd im eigenen Land: Juden in der Bundesrepublik*) pod redakcją Henryka M. Brodera i Michela R. Langa²¹. Ważnym momentem było też powstanie w 1986 roku czasopisma naukowego „*Babylon: Beiträge zur jüdischen Gegenwart*”, działającego do

¹⁸ Więcej o tym filmie, zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s.143-152.

¹⁹ Zob. Hannelore Brenner, *Dziewczęta z pokoju 28. Przyjaźń i nadzieja w getcie Theresienstadt*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2021, s. 376-378.

²⁰ Oba te dzieła były już przywoływane we wcześniejszej części pracy. *Blaszany bębenek* w kontekście adaptacji, którą zrobił Volker Schlöndorff, natomiast powieść Apitza przy opisywaniu polityki pamięci NRD.

²¹ Zob. Stephan Braese, *Writing against Reconciliation: Contemporary Jewish Writing in Germany*, [w:] *Contemporary Jewish Writing in Europe: A Guide*, red. Vivian Lisak, Thomas Nolden, Bloomington, Indianapolis 2007, s.23.

2010 roku²². Kluczową rolę w opisywanym odrodzeniu się literatury żydowskiej odegrało dojście do głosu tzw. drugiej generacji, która nie jest bezpośrednio obciążona wspomnieniami II wojny światowej²³. Nie bez znaczenia były też przemiany w polityce pamięci tamtych lat. Julia von Bomsdorff wskazuje, że impulsem do kształtowania się młodej literatury żydowskiej w RFN była zmiana w podejściu do historii III Rzeszy za czasów rządów Helmuta Kohla oraz liczne debaty i kontrowersje²⁴, m.in. spór historyków, afera wokół wizyty w Bitburgu, protesty przeciwko sztuce Rainera Wernera Fassbindera czy też Walser-Bubis-Debatte²⁵.

Natomiast w Austrii do podobnych przemian dochodzi nieco później niż w RFN, a mianowicie dopiero na skutek afery Waldheima²⁶. Erica Fischer w tekście poświęconym Ruth Beckermann w „Jüdische Allgemeine” zauważa: „Właściwie jest to zasługa kontrowersyjnego prezydenta, że odtąd w Austrii mierzymy się z tematem nazistowskiej przeszłości kraju i żydowskiego życia”²⁷. Przełomowym momentem, który Primus-Heinz Kucher uznaje za „początek formującej się austriackiej frakcji współczesnej literatury niemieckojęzycznej tworzonej przez autorów żydowskiego pochodzenia”²⁸, było wydanie w 1991 roku powieści Roberta Menasse *Błogosławione czasy, kruchy świat* (*Selige Zeiten, brüchige Welt*). Rok później premierę miały dwie kolejne ważne powieści – *Rodowody* Roberta Schindela oraz autobiografia *Życ dalej* (*Weiter leben. Eine Jugend*) Ruth Klüger. Odrodzenie literatury żydowskiej w Austrii dokonuje się poprzez twórczość Ocalałych (jak właśnie Klüger), lecz przede wszystkim ich dzieci²⁹.

²² W 2017 roku powstało natomiast czasopismo „Jalta – Positionen zur jüdischen Gegenwart”, którego inicjatorami byli w dużej mierze przedstawiciele już trzeciego pokolenia.

²³ Za literaturą podążało również kino, czego przykładem jest twórczość Jeanine Meerapfel, która zostanie przybliżona w podrozdziale poświęconym filmowym wizerunkom drugiego pokolenia.

²⁴ Zob. Julia von Bomsdorff, *Junge...*, s. 348.

²⁵ Wydarzenia te zostały opisane dokładniej we wcześniejszych podrozdziałach.

²⁶ Zob. Vivian Lisak, *Secret Affinities...*, s.1-5; a także zob. Andrea Reiter, *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*, Wien 2018, s.25-72, oraz zob. Primus-Heinz Kucher, *Deutschsprachig-jüdische Literatur & Kultur der Gegenwart in Österreich: Status quo und Perspektiven zwischen (Re)vival,(Un)Zugehörigkeit und marginalisiertem Gedächtnis*, [w:] „Yearbook for European Jewish Literature Studies”, Vol. 8, Issue 1, 2021, s. 14-18.

²⁷ Erica Fischer, *Unbequem unzugehörig*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 09.02.2006, <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/unbequem-unzugehoerig/>, [dostęp:31.03.2025].

²⁸ Zob. Primus-Heinz Kucher, *Deutschsprachig-jüdische Literatur...*, s.20.

²⁹ Omawiając literaturę żydowską w Austrii po Waldheimie, warto przywołać również twórczość Anny Mitgutsch – Austriaczki, która przeszła na judaizm, czy też Vladimira Vertliba. Do odrodzenia żydowskiej literatury w Austrii w tamtym okresie przyczyniła się z pewnością również publicystyka i eseistyka. W tym kontekście można przywołać twórczość Isolde Chaim i Ruth Beckermann – ta druga bardziej znana jest jako reżyserka filmów dokumentalnych, lecz jest też autorką zbioru esejów p.t. *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945* (*Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*).

Można stwierdzić, że w obu państwach lata 80. XX wieku okazały się kluczowe dla kształtowania się relacjami pomiędzy drugim pokoleniem a społeczeństwem większościowym, co wpłynęło także na twórczość żydowskich autorów:

Lata 80. były dekadą, w której kontrowersje i debaty na temat spuścizny nazizmu, antysemityzmu i żydowskiej tożsamości osiągnęły apogeum. Relacje między dziećmi Ocalałych z Holocaustu i tych, którzy przeżyli na emigracji, a dziećmi byłych nazistów i nazistowskich kolaborantów znalazły się w centrum nowej kultury polemiki i aktywizmu; drugie pokolenie post-Szoa osiągnęło pełnoletność. Te nowe debaty przygotowały grunt pod konflikty na początku XXI wieku. W latach 80., po raz pierwszy po Zagładzie, zaprzeczanie Holocaustowi i antysemickie nastroje były otwarcie wyrażane w mediach i nie tylko tam³⁰.

W tamtym okresie w Austrii i RFN – jak zauważa Dagmar C. G. Lorenz – „(...) żydowscy intelektualiści przodowali w opozycyjnej oraz antyfaszystowskiej twórczości pisarskiej i filmowej. W ten sposób wyrażali swój protest, żywo reagując na obraźliwy dyskurs i przedstawianie żydowskich spraw”³¹. Świadczą o tym również słowa Beckermann, „(...) dzieci Ocalałych nie chcą więcej milczeć, dyskutować z antysemitami albo zabiegać o współczucie. Niezależnie od tego, jak bolesne były ich doświadczenia z dzieciństwa, to patrząc wstecz, dostrzegają, że poczucie nieprzynależności ostatecznie otworzyło im oczy i świat”³². Hannes Stein zwraca uwagę, że pod koniec XX wieku znaczący wpływ na żydowskich autorów z drugiego, a także już trzeciego pokolenia, wywarły również debaty wokół wydarzeń na Bliskim Wschodzie w trakcie wojny w Zatoce Perskiej³³. Przemiany w postawie drugiej generacji można też łączyć z *memory boom*, który skierował uwagę opinii publicznej na pamięć o Zagładzie, w tym zagadnienia związane z pamięcią komunikacyjną, a także problem postpamięci i posttraumy.

Warto zaznaczyć, że – podobnie jak w przypadku Ocalałych – również druga generacja posiada bardzo zróżnicowane doświadczenia³⁴. Część z autorów urodziła się

³⁰ Dagmar C.G. Lorenz, *Introduction*, [w:] *Rebirth of a Culture. Jewish Identity and Jewish Writing in Germany and Austria Today*, red. Hillary Hope Herzog, Todd Herzog, Benjamin Lapp, New York/Oxford 2008, s. 3.

³¹ Tamże.

³² Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005, s. 11. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Odkrywanie żydowskiej...*, s. 97.

³³ Zob. Hannes Stein, *Schm'a Jisruel, kalt is ma in die Fiß. Die neue deutschsprachige jüdische Literatur*, [w:] *Deutsche Nachkriegsliteratur und Holocaust*, red. Stephan Braese [i in.], Frankfurt am Main 1998, s. 404.

³⁴ Interesujący jest też przypadek urodzonej w USA Irene Dische – córki żydowskich emigrantów, którzy przeszli na katolicyzm. Dische do Niemiec wyjechała dopiero jako dorosła osoba, przez lata pisała przede wszystkim w języku angielskim, dlatego – jak zauważa Jacob Hessing – przez niektórych badaczy nie jest ona uwzględniana w badaniach żydowskiej literatury w Niemczech. Zob. Jacob Hessing, *Aufbrüche. Zur deutsch-*

w RFN lub NRD w rodzinach, które przeżyły Zagładę lub wróciły z emigracji³⁵. Inni przyjechali do Niemiec Wschodnich bądź Zachodnich jako dzieci³⁶. Podobnie jak w przypadku twórczości Ocalałych także literatura ich potomków jest bardzo różnorodna ze względu na formę i styl. Próbę charakteryzacji ich twórczości podejmuje Julia von Bomsdorff:

Charakterystyczne dla młodej literatury niemiecko-żydowskiej jest jej konfrontacja z niemieckim społeczeństwem od 1945 roku oraz z tradycyjnym rozumieniem judaizmu. Centralnym problemem jest nie tylko walka o własną tożsamość jako Żydów, lecz także jako niemieckojęzycznych autorów, którzy – w obliczu unicestwienia niemiecko-żydowskiej kultury poprzez Holokaust – tworzą z perspektywy potomków ofiar w kraju (i w języku) sprawców³⁷.

To, co wydaje się łączyć wielu z wymienionych powyżej autorów, to również sięganie po autobiograficzne motywy oraz opowiadanie rodzinnych historii. Jak zauważa Hessing, opisując twórczość Barbary Honigmann³⁸: „Wyraźnie pojawia się tu element autobiograficznego wzorca: teksty niemiecko-żydowskie są zawsze także osadzone w historiach rodzinnych”³⁹. Skomplikowane relacje drugiego pokolenia z rodzicami, którzy przeżyli Szoa, stanowią jeden z ważniejszych tematów dla tzw. drugiej generacji⁴⁰. Von Bomsdorff zwraca również uwagę na powracanie w twórczości żydowskich pisarzy refleksji o Izraelu, który stanowi istotny punkt odniesienia dla tożsamości wielu pisarzy⁴¹. W tym kontekście interesująca wydaje się twórczość Lei Fleishmann oraz Henryka M. Brodera, bowiem zdecydowali się oni na aliję⁴². Warto podkreślić, że drugie pokolenie dochodzi do głosu wraz z krystalizowaniem się teatru pamięci, który kształtuje dominujący dyskurs. W związku z tym żydowscy autorzy wskazują na trudności w relacjach niemiecko-żydowskich. Nie chodzi tylko o przywoływane już teoretyczne teksty Michała Bodemanna

jüdischen Literatur seit 1989, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston, s. 250-251.

³⁵ Do takich autorów należą m.in. Esther Dischereit, Lea Fleischmann, Gila Lustiger, Barbara Honigmann.

³⁶ W tym kontekście warto przywołać takie nazwiska jak: Thomas Brasch, Maxim Biller, Micha Brumlik czy Rafael Seligmann.

³⁷ Zob. Julia von Bomsdorff, *Junge...*, s. 348.

³⁸ Honigmann jest córką żydowskich komunistów, którzy po wojnie osiedli w we Wschodnich Niemczech. Autorka wyjechała w latach 80. XX wieku z NRD i zamieszkała w RFN, gdzie zaczęła pisać książki, które opowiadają o jej zmaganiach z żydowską tożsamością.

³⁹ Zob. Jacob Hessing, *Aufbrüche...*, s.255.

⁴⁰ Zob. Julia von Bomsdorff, *Junge...*, s. 349.

⁴¹ Zob. Tamże.

⁴² Tak określa się migrację Żydów do Izraela. W język hebrajskim alija oznacza „wstąpienie”.

czy Dana Dinera, ale też literackie formy sprzeciwu, które można odnaleźć zarówno w eseistyce, jak i beletrystyce, np. powieści Seligmanna *Wzorcowy Żyd* (*Musterjude*), wspominanej już sztuce Lewinsky'ego p.t. *Całkiem zwyczajny Żyd*, czy też autobiograficznym dziele Maxima Billera zatytułowanej *Zużyty Żyd. Autoportret* (*Der gebrauchte Jude. Selbstporträt*)⁴³.

Wymieniani dotychczas w tym podrozdziale pisarze (zarówno austriaccy, jak i niemieccy) są Ocalałymi albo przedstawicielami drugiej generacji. Jednakże to, co charakteryzuje kino, ale także literaturę w ostatnich latach, to dojście do głosu trzeciego pokolenia, czyli wnuków Ocalałych, a także zwrócenie uwagi na żydowskich uchodźców i migrantów. Alfred Bodenheimer opisując działalność literacką żydowskich twórców w Niemczech, podkreśla ożywienie, które można obserwować od lat dziesiątych XXI wieku. Odpowiadają za nie właśnie pisarze z trzeciego pokolenia⁴⁴ oraz autorzy z tłem migranckim⁴⁵ – w szczególności są to migranci i uchodźcy kwotowi z byłego ZSRR, co odpowiada współczesnej strukturze diaspory w RFN, choć także obywatele Izraela zaznaczają swoją obecność na niemieckim rynku wydawniczym⁴⁶. Wielu z tych młodych autorów przyjmuje krytyczną postawę wobec niemieckiej polityki pamięci i relacji diaspory ze społeczeństwem większościowym, dlatego też bywają oni określani tzw. „pokoleniem wściekłych”⁴⁷.

W Austrii trudno wskazać tak wielu żydowskich autorów młodszego pokolenia jak w RFN, co znajduje potwierdzenie także w kinie. Jako przedstawicielka trzeciego pokolenia bywa wymieniana Eva Menasse (ze względu na wiek, ponieważ urodziła się w 1970 roku), jednakże jest ona córką Ocalałego, to siostra wspomnianego już Roberta Menasse. W wieku Evy Menasse są Julya Rabinowich (ur. 1970) oraz dziennikarka Alexia Weiss (ur. 1971) – ta druga jest autorką cytowanej w tej rozprawie książki *Żyd to nie obelga. Pomiędzy objęciem a odrzuceniem – żydowskie życie w Austrii* (*Jude ist kein Schimpfwort: Zwischen Umarmung und Ablehnung - jüdisches Leben in Österreich*). Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy w najbliższych latach ta sytuacja się zmieni i również w Austrii (z pewnym opóźnieniem w stosunku do Niemiec) nastąpi ponowne ożywienie się „żydowskiej literatury” (podobne do

⁴³ Zob. Robert Forkel, Bianca Patricia Pick, *Versöhnung, Wiedergutmachung und (negative) Symbiose. Positionen und Stationen im deutsch-jüdischen Versöhnungsdiskurs seit 1945. Eine Einleitung*, [w:] *Literarische Interventionen im deutsch-jüdischen Versöhnungsdiskurs seit 1945*, red. tychże, Bielefeld 2023, s.7-30, a także zob. Julia von Bomsdorff, *Junge...*, s.349-350.

⁴⁴ W tym kontekście można przywołać takich autorów jak Mirna Funk, Max Czollek, czy Benjamin Stein.

⁴⁵ Są to np. Władimir Kaminer, Adriana Altaras, Lena Gorelik, Olga Grjasnowa, Sasha Marianna Salzmann, Katja Petrovskaja, Dmitrij Kapitelman, Tomer Gardi, Mati Shemoelof

⁴⁶ Zob. Alfred Bodenheimer, *Literarische...*, s. 61.

⁴⁷ Wątek ten zostanie jeszcze rozwinięty w podrozdziale poświęconym filmowym wizerunkom trzeciego pokolenia.

tego, które było reakcją na aferę Waldheima) i głos zabierze młodsze pokolenie. Trzeba przy tym zaznaczyć, że diaspora w Austrii w ostatnich dekadach nie rozwijała się tak dynamicznie jak w Niemczech, gdzie dom znalazło wielu migrantów z Izraela oraz uchodźców kwotowych z byłego ZSRR, którzy obecnie oddziałują na niemiecką literaturę.

Uwzględnienie kontekstu literackiego pozwala ukazać pewne podobieństwa pomiędzy badaniem filmowych oraz literackich wizerunków żydowskiego życia, jak konieczność rozróżnienia pomiędzy Ocalałymi a kolejnymi pokoleniami po Szoa. Widoczne staje się, jak dalece przemiany w polityce pamięci oraz ważne debaty wpływają na twórczość literacką i filmową (szczególnie żydowskich autorów). Zresztą – jak zauważa Dagmar C.G. Lorenz – „(...) w ostatnich dekadach XX wieku niemieckojęzyczna literatura żydowska stała się coraz bardziej polityczna i aktywistyczna, reagując na krajowe i międzynarodowe problemy polityczne oraz społeczne”⁴⁸. Wydaje się, że taka też pozostaje do dzisiaj, o czym świadczą głosy takich autorów jak wielokrotnie przywoływany już w tej pracy Max Czollek.

⁴⁸ Dagmar C.G. Lorenz, *Introduction...*, s.5.

2.7. Przemiany we współczesnym kinie austriackim i niemieckim

Kino austriackie w latach 90. XX wieku znajdowało się w odmiennej sytuacji niż niemieckie. Jak zostało już wspomniane – w latach 60. XX wieku, które okazały się znaczące dla wielu kinematografii w Europie, w austriackim filmie nie dokonał się żaden przełom, który można byłoby porównać z powstaniem Nowego Kina Niemieckiego. Językowa bliskość z Niemcami wywoływała niemal wrażenie, że Austria nie jest „krajem filmowym”¹. Takie przekonanie utrzymywało się prawie do końca XX wieku. Austriaccy reżyserzy nie odnosili tak spektakularnych sukcesów jak ich niemieccy koledzy. Zmieniło się to dopiero w ostatniej dekadzie XX wieku. Wtedy do głosu doszli tacy twórcy jak Michael Haneke czy Ulrich Seidl, których kojarzy się z festiwalowymi sukcesami tzw. nowego kina austriackiego². Natomiast kinematografia niemiecka po 1989 roku musiała zmierzyć się z zupełnie innym problemem. Wprawdzie mogła ona nadal bazować na tradycji Nowego Kina Niemieckiego, ale w tym wypadku prezentowana byłaby jedynie perspektywa zachodnioniemiecka. Dziedzictwo wschodnich Niemiec stanowiły produkcje DEFY, państwowej wytwórni filmowej, która działała w NRD. Jednym z ważniejszych wyzwań była konieczność spojrzenia na kino, uwzględniając historię istniejących wcześniej dwóch państw niemieckich.

Opisane powyżej różnice wpływają również na naukową refleksję o kinematografiach tych państw. Sukcesy Nowego Kina Niemieckiego po manifeście z Oberhausen z pewnością przyczyniły się do tego, że twórczość niemieckich reżyserów już od dawna stanowi przedmiot badań. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że przemysł filmowy w Niemczech jest dużo bardziej rozwinięty niż w Austrii. Nie dziwi więc, że na rynku wydawniczym można odnaleźć więcej publikacji dotyczących współczesnych filmów niemieckich niż austriackich. O kinematografii Niemiec na przełomie wieków pisała m.in. Sabina Hake³. Warto wspomnieć też monografie autorstwa Pierre’a Grasa⁴ czy Mary-Elizabeth O’Brien⁵. W Polsce najnowszymi filmami z RFN zajmuje się m.in. Ewa Fiuk. Warto wymienić jej książkę

¹ Robert von Dassanowsky, Olive C. Speck, *Introduction. New Austrian Film: The Non-exceptional Exception*, [w:] *New Austrian Film*, red. tychże, New York 2011, s.7.

² Trzeba przy tym zaznaczyć, że „nowe kino austriackie” jest koncepcją zaproponowaną przez filmoznawców, a twórców przypisywanych do tego nurtu nie łączy żaden wspólny program, jak było to w przypadku Nowego Kina Niemieckiego, które wiąże się z manifestem w Oberhausen.

³ Zob. Sabine Hake, *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek bei Hamburg 2004, s. 303-340.

⁴ Zob. Pierre Gras, *Good Bye, Fassbinder! Der deutsche Kinofilm seit 1990*, tłum. Marcus Seibert, Berlin 2014.

⁵ Zob. Mary-Elizabeth O’Brien, *Post-wall German Cinema and National History: Utopianism and Dissent*, Rochester 2014.

*Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*⁶, a także napisany wspólnie z Andrzejem Gwoździem artykuł p.t. *Zanim runął mur i potem: kinematografie niemieckie czasów przełomu*⁷. Natomiast współczesne kino austriackie wciąż pozostaje niszowym tematem. Jedną z najbardziej uznanych pozycji jest tom *New Austrian Film* pod redakcją Roberta Dassanowsky'ego i Olivera C. Specka⁸. Z niemieckojęzycznej literatury należy wymienić książkę *Der neue österreichische Film* pod redakcją Gottfrieda Schlemmera⁹. Wciąż brakuje polskojęzycznej monografii poświęconej najnowszemu kinu austriackiemu¹⁰, dlatego warto wspomnieć o rozdziale *Austria: negocjacje tożsamości*¹¹ autorstwa Ewy Fiuk w tomie zbiorowym *Kino końca wieku*. Nie wypełnia on jednak luki badawczej. Celem tego podrozdziału nie jest nakreślenie całościowej panoramy współczesnych kinematografii Austrii i Niemiec, lecz jedynie zwrócenie uwagi na te przemiany oraz tendencje, które mogą mieć wpływ na filmowe wizerunki żydowskiego życia po II wojnie światowej. Kluczowe wydają się więc dwa aspekty – rozwój krytycznego nowego kina austriackiego oraz uczynienie z rozliczeń z historią jednego z głównych tematów współczesnej kinematografii niemieckiej. Uwzględnić trzeba też przemiany związane z transnarodowością kina.

Nowe kino austriackie jest kinem festiwalowym. To ono w ostatnich dekadach przyczyniło się do wzrostu popularności reżyserów z Austrii i kształtuje wyobrażenia międzynarodowej widowni o austriackich filmach. Nie wszystkie analizowane w tej pracy filmy można wpisać w ten nurt. Jednak przemiany, które się z nim wiążą, mogły spowodować, że reżyserzy zaczęli interesować się żydowskim życiem po Szoa. Nowe kino austriackie – w koncepcji Dassanowsky'ego i Specka – wyróżnia krytyczne podejście do rzeczywistości, dążenie do ukazywania zakłamania mitów czy wręcz ich obalania. Choć badacze zwracają uwagę na uniwersalność krytyki społecznej, którą uprawiają austriaccy twórcy, to podkreślają również wagę lokalnego kontekstu, w tym predylekcję twórców do dekonstrukcji oficjalnego obrazu Austrii oraz rozliczenia się z wieloletniego milczenia o faszystowskiej przeszłości kraju¹². Do takich filmów z korpusu tej pracy można zaliczyć

⁶ Zob. Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć: kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012.

⁷ Zob. Ewa Fiuk, Andrzej Gwoździ, *Zanim runął mur i potem: kinematografie niemieckie czasów przełomu*, [w:] *Kino końca wieku*, red. Tadeusz Lubelski [i in.], Kraków 2019, s. 935-984.

⁸ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck (red.), *New Austrian Film...*

⁹ Zob. Gottfried Schlemmer (red.), *Der neue österreichische Film*, Wien 1996.

¹⁰ Pojawiają się natomiast artykuły i książki o konkretnych austriackich reżyserach, m.in. Michaelu Haneke, Ulrichu Seidlu, Ruth Beckermann.

¹¹ Zob. Ewa Fiuk, *Austria: negocjacje tożsamości*, [w:] *Kino końca wieku...*, s. 1113-1123.

¹² Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction...*, s. 1-15.

Rodowody (*Gebürtig*, 2002, reż. Robert Schindel, Lukas Stepanik), *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie eines Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch), *Szechitę* (*Schächten*, 2022, reż. Thomas Roth), *Grę w ojca* (*Vaterspiel*, 2009, reż. Michael Glawogger), a także dokumentalną twórczość Ruth Beckermann czy też Anji Salomonowitz.

Nowe kino austriackie pozostaje w kontrze do oficjalnej narracji historycznej i narodowego dyskursu, co wydaje się kluczowe dla kreowania wizerunków Żydów. Już w latach 80. XX wieku pojawiały się pierwsze dzieła zapowiadające zmianę w przedstawianiu przeszłych wydarzeń, co zostało opisane we wcześniejszej części tego rozdziału. Filmy te stanowiły jedynie preludeum przemian. Redaktorzy tomu *New Austrian Film* umieścili artykuły poświęcone twórczości z tego okresu w części zatytułowanej *Early Visions/Influential Sites* (*Wczesne wizje/wpływowe miejsca*)¹³. Publikacja skupia się natomiast na kinie ostatniej dekady XX wieku oraz tym z początków kolejnego stulecia. Warto pamiętać, że nowe kino austriackie rozwija się w cieniu takich istotnych politycznych wydarzeń jak prezydentura Kurta Waldheima czy dojście do władzy FPÖ na przełomie XX i XXI wieku. Pisze o tym Katya Krylova:

Przemiany polityczne, które przetoczyły się przez Austrię od połowy lat 80., nie mogły nie pozostawić swojego śladu na produkcji kulturalnej tego kraju. Pisarze, twórcy filmowi i artyści reagują w swojej twórczości na takie punkty zwrotne jak afera Waldheima czy wybory w 1999 roku¹⁴.

Także Ewa Fiuk wskazuje właśnie na lata 90. XX wieku jako na szczególnie ważny okres w rozwoju austriackiej kinematografii i łączy to ściśle z przemianami społeczno-politycznymi:

W listopadzie 1989 roku upadł mur berliński, granice między Europą zachodnią i wschodnią zostały oficjalnie otwarte. Jednak swobodny ruch międzynarodowy możliwy był już wcześniej, latem tego samego roku, wzdłuż granicy austriacko-węgierskiej. W gruncie rzeczy to właśnie Austria jako pierwszy kraj zachodni otworzyła się na przybyszów zza żelaznej kurtyny. (...) Kwestia granic i wieloetnicznego społeczeństwa, a w rezultacie pytanie o tożsamość narodową stała się w tym czasie niezwykle aktualna i domagała oswojenia, także na gruncie filmu¹⁵.

¹³ Zob. Robert von Dassanowsky, Olive C. Speck (red.), *New Austrian Film....*, s. 21-78.

¹⁴ Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow of the Past: Contemporary Austrian Literature, Film, and Culture*, Rochester 2017, s.135

¹⁵ Ewa Fiuk, *Austria: negocjacje....*, s. 1121.

Pytanie o tożsamość narodową wiązało się nie tylko z otwarciem granic i wieloetnicznością austriackiego społeczeństwa, lecz także z nowym spojrzeniem na przeszłość. Konieczny był krytyczny obrachunek z nazistowską historią¹⁶ oraz zmiana w stosunku do Żydów, co wynikało z dostrzeżenia wyjątkowości Holokaustu i zerwania z mitem pierwszej ofiary Hitlera. Kształtowanie się nowej pamięci o żydowskich ofiarach wyraża się m.in. poprzez zmiany w krajobrazie pamięci i powstawanie pomników takich jak ten na wiedeńskim Judenplatz.

O obecności żydowskich bohaterów we współczesnym kinie austriackim mogła zdecydować również opisywana już w tym rozdziale nowa samoświadomość wśród diaspory, która ujawniła się w czasie afery Waldheima. Wielu Żydów zaangażowało się wówczas we współtworzenie austriackiego społeczeństwa obywatelskiego. Andrea Reiter zauważa, że właśnie wtedy żydowscy twórcy (także filmowi) zaczęli zaznaczać swoje miejsce w dyskursie publicznym¹⁷. Aż do wybuchu skandalu wokół przeszłości Kurta Waldheima temat żydowskiego życia po Szoa prawie nie istniał w austriackiej kinematografii¹⁸. Za przełomowy można uznać dokument *Most z papieru* (*Papierene Brücke*, 1987, reż. Ruth Beckermann), w którym reżyserka stawia pytanie o własną tożsamość jako wiedeńskiej Żydówki, przedstawicielki tzw. drugiego pokolenia¹⁹. Analizowane w tej pracy filmy stanowią więc pierwsze próby konfrontacji austriackich reżyserów z tematem żydowskiego życia po 1945 roku. Pod tym względem kino niemieckie i austriackie bardzo się różnią. W Niemczech już w latach 60. XX wieku pojawiły się takie filmy o Ocalałych i ich traumie jak *Świadek z piekła piekła* (*Zeugin aus der Hölle*, 1966, reż. Zika Mitrović) czy *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (*Abschied von gestern*, 1966, reż. Alexander Kluge). Można postawić tezę, że w Austrii dopiero intensyfikacja rozliczeń z nazistowską przeszłością od lat 80. XX wieku doprowadziła do wzrostu zainteresowania wizerunkami Ocalałych i kolejnych pokoleń.

¹⁶ Więcej o obrazach nazizmu w kinie austriackim zob. Jakub Gortat (red.), *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020). Antologia tekstów*, Wrocław 2023.

¹⁷ Zob. Andrea Reiter, *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*, Wien 2018, s. 22.

¹⁸ W *Szwejku z Wiednia* (*Der Bockerer*, 1981, reż. Franz Antel) pojawia się postać Rosenblatta, który powraca do Wiednia po II wojnie światowej. Jest to jednak postać drugoplanowa, więc film ten nie mówi widzowi zbyt dużo o żydowskim życiu w Austrii zaraz po wojnie. Dzieło to nie koncentruje się zresztą na okresie powojennym, lecz opowiada historię, która rozgrywa się w latach 1938-1945.

¹⁹ Więcej o filmie *Most z papieru*, zob. Christina Guenther, *Cartographies of Identity: Memory and History in Ruth Beckermann's Documentary Film*, [w:] *New Austrian Film...*, s. 64-70, a także zob. Katya Krylova, *The Long Shadow of the Past...*, s.34-43, oraz zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s. 120-129.

Jednak nadal nie jest to temat aż tak popularny jak w kinie niemieckim, co potwierdzają także dysproporcje w korpusie badawczym tej pracy²⁰.

Mniejszą liczbę filmów austriackich można też łączyć z faktem, że tamtejsza kinematografia – mimo utworzenia w 1981 funduszu filmowego czy też założenia w 2009 roku *Vienna Film Fond* – posiada jeden ze słabszych systemów finansowania produkcji filmowej, na co zwracają uwagę Dassanowsky i Speck²¹. Niemieccy twórcy znajdują się pod tym względem w dużo lepszej sytuacji. W tym kontekście warto też zwrócić uwagę na to, że motyw żydowskiego życia po Szoa we współczesnej kinematografii austriackiej pojawia się głównie w twórczości dokumentalnej. Może być to związane z kwestiami finansowymi, lecz nie powinno się zapominać także o tym, że kino niefikcyjne odegrało znaczącą rolę w formowaniu się krytycznego charakteru nowego kina austriackiego. Dokumentaliści podejmują kwestię rozliczeń z przeszłością i próby dekonstrukcji obrazu Austrii jako szczęśliwej krainy rodem z Heimatfilmów²², czego przykładem jest m.in. twórczość wspomnianej już żydowsko-austriackiej reżyserki Ruth Beckermann.

Zastanawiając się nad dysproporcjami w korpusie badawczym, warto zwrócić uwagę także na specyfikę kina niemieckiego po zjednoczeniu. Jak podkreśla Ewa Fiuk, ogromna część niemieckich filmów odnosi się dziś bezpośrednio do przeszłości tego kraju, przy czym szczególnie ważne są następujące trzy okresy: Trzeciej Rzeszy i II wojny światowej, budowy i upadku muru berlińskiego oraz działalności RAF-u²³. Nowe kino austriackie nie jest aż tak mocno skupione na przeszłości. Wprawdzie rozwijało się w momencie przełomowym dla austriackiej polityki historycznej, jednak nie wpłynęło to na zdominowanie tamtejszej kinematografii przez rozliczanie z historią. Inaczej jest w RFN, gdzie współczesne kino stało się „(...) obszarem refleksji nad współczesną kondycją Niemiec, której istotę wyznaczają dwa horyzonty zdarzeń – przeszłość i teraźniejszość”²⁴. Dla rozwinięcia tematu tej pracy ważne wydaje się przede wszystkim zainteresowanie niemieckich reżyserów nazistowską przeszłością²⁵, ponieważ spojrzenie na mniejszość żydowską w Niemczech łączy się niezmiennie z pamięcią o Holokauście. Ewa Fiuk zauważa: „Żyd we współczesnym kinie

²⁰ W korpusie badawczym znalazło się 46 filmów niemieckich oraz 25 austriackich. Wśród nich znajdują się także koprodukcje.

²¹ Zob. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, *Introduction...*, s.8

²² Zob. Julia T.S. Binter, *We Shoot the World: Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*, Wien 2009, s. 55-60.

²³ Zob. Ewa Fiuk, *Inicjacje...*, s. 11-12.

²⁴ Tamże, s. 8.

²⁵ Nie bez znaczenia jest też motyw muru berlińskiego i podziału kraju, ponieważ pojawia się on w filmach opowiadających o Żydach z byłego NRD.

niemieckim to zazwyczaj ofiara hitlerowskiego reżimu, zaś żydowska tożsamość zdaje się poza tym kontekstem po prostu nie istnieć²⁶. Wśród analizowanych w tej rozprawie dzieł przeważają te, w których pojawia się pośrednie lub bezpośrednie nawiązanie do Zagłady. Pod tym względem kino niemieckie nie różni się od austriackiego, ponieważ również tamtejsi twórcy portretują żydowskie życie po 1945 głównie w kontekście Szoa.

Warto zastanowić się, z czym wiąże się predylekcje współczesnych niemieckich reżyserów do portretowania przeszłości. Jak zauważają Ewa Fiuk i Andrzej Gwóźdź:

W związku z zaistniałą w latach 90. nową sytuacją geopolityczną, w sferze publicznej coraz częściej dyskutowało się o historii, próbując ująć ją w niespotykanej dotąd, wspólnej wschodnio-zachodniej perspektywie. Wraz z problematyką historyczną na znaczeniu zyskały odnoszące się do niej filmy, dzięki którym rozliczano niechlubne epizody, osławiano traumy i wspominano ofiary²⁷.

Nie oznacza to, że akcja tych filmów musi rozgrywać się w przeszłości. Wielu twórców opowiada o zmaganiach z przeszłością z perspektywy teraźniejszości²⁸. Przykładem są m.in. *Żyrafa* (Meschugge, 1998, reż. Dani Levy), *Wczorajsze kwiaty* (Die Blumen von gestern, 2016, reż. Chris Kraus), *Całkiem zwyczajny Żyd* (Ein ganz gewöhnlicher Jude, reż. Oliver Hirschbiegel), *Koktajl mazel tow* (Masel Tov Cocktail, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch), a także filmy dokumentalne jak *Nietutejsi* (Displaced, 2020, reż. Sharon Rybak-Kahn). Również liczne filmy o Ocalałych z Holocaustu czy (post)traumie wśród kolejnych pokoleń można uznać za dzieła, które potwierdzają zainteresowanie kinematografii niemieckiej historią III Rzeszy i II wojny światowej.

Większość dzieł o tej tematyce rozgrywa się jednak w przeszłości²⁹. Współczesne kino niemieckie wciąż dostarcza dużo więcej obrazów Zagłady Żydów niż żydowskiego życia po 1945. Sabine Hake zwraca uwagę na to, że w wielu filmach o Holokauście można odnaleźć wątki miłosne, które badaczka interpretuje jako wyraz pragnienia, aby doszło do symbolicznego pojednania między Niemcami a Żydami³⁰. Badania Lei Wohl von Haselberg potwierdzają, że również w portretach żydowskiego życia po Szoa wątki miłosne odgrywają znaczącą rolę. Filmoznawczyni zwraca uwagę, że historie miłosne posiadają nie tylko

²⁶ Ewa Fiuk, *Inicjacje...*, s. 68.

²⁷ Ewa Fiuk, Andrzej Gwóźdź, *Zanim runął mur i potem ...*, s. 970-971.

²⁸ Również w kinie austriackim odnajdziemy takie filmy, czego przykładem jest m.in. *Gra w ojca czy Rodowody*.

²⁹ Zob. Ewa Fiuk, Andrzej Gwóźdź, *Zanim runął mur i potem...* s. 970-972.

³⁰ Zob. Sabine Hake, *Film in Deutschland...*, s. 324-325.

symboliczny potencjał pojednania, lecz oferują także możliwość tworzenia narracji ułatwiających utożsamianie się z ofiarami³¹. Jest to zgodne z przywoływanymi już w tej pracy teoriami o „ofiarach, w które się wczuwamy”³². Takie spojrzenie na żydowsko-niemieckie stosunki oraz żydowskie ofiary posiada potencjał tożsamościotwórczy. Pokazuje to, że współczesne kino niemieckie – podobnie zresztą jak austriackie – po 1989 roku stanęło przed wyzwaniem, jakim było opowiadanie o nowej tożsamości. Gwóźdź i Fiuk również zwracają uwagę na ten problem:

Niemieccy reżyserzy skwapliwie skorzystali z możliwości, jakie otworzyły się przed nimi w związku z kolektywną – zarysowującą się w życiu publicznym, na płaszczyźnie, ale także w sferze prywatnej, na poziomie psychologii społeczeństwa – potrzebą zdefiniowania siebie na nowo, w – by tak to ująć – nowych okolicznościach dziejowych. Wielu twórców od początku lat 90. Odnosiło się – mniej lub bardziej wyraźniej – do nowopowstającej rzeczywistości w jej wymiarze społecznym, obyczajowym i kulturowym, film stał się zaś w pewnym sensie obszarem wyobrażonym, na którym formowała się nowa, poźjednoczeniowa tożsamość³³.

W kreowaniu poźjednoczeniowej tożsamości ważną rolę odgrywa stosunek społeczeństwa większościowego do Żydów, czego dowodzi przedstawiona w tym rozdziale koncepcja niemiecko-żydowskiego „teatru pamięci”.

Na przemiany w kinematografii Niemiec i Austrii po 1989 roku mają także wpływ różne fenomeny o charakterze ponadnarodowym, które przyczyniły się do wzrostu zainteresowania żydowskim życiem. Można wiązać to m.in. z koniunkturą pamięci i zmianami, które przyniósł zwrot pamięciowy – w tym intensyfikacją procesów upamiętnienia ofiar Zagłady. Jak zaznaczono w pierwszym rozdziale, na *memory boom* wpłynęła świadomość, że wkrótce odejdą ostatnie osoby, które mogą opowiedzieć o swoich doświadczeniach z okresu II wojny światowej. Możliwość utrwalania ich świadectw dzięki mediom audiowizualnym wykorzystali reżyserzy w Niemczech i Austrii. Zwrot pamięciowy czasowo zbiegł się także z rozwojem wirtualnej kultury żydowskiej, co również znajduje wyraz na gruncie filmowym. Fascynacja żydowskością i nostalgia za utraconą kulturą

³¹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust?...*, s. 324-344.

³² Zob. Ulrike Jureit, *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, [w:] „S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation”, nr 1 (2), 2019, s.81-91.

³³ Ewa Fiuk, Andrzej Gwóźdź, *Zanim runął mur i potem...*, s. 963.

wschodnioeuropejskich Żydów mają z pewnością niebagatelne znaczenia dla tworzenia filmów o żydowskich bohaterach.

Na opisywany w tej pracy okres przypada również intensywna refleksja nad kinem transnarodowym³⁴, choć – jak podkreślają Wolfgang Fuhrmann, Marius Kuhn i Kristina Köhler – transnarodowość jest obecna w kinie tak naprawdę niemal od początku jego istnienia³⁵. W filmoznawczych badaniach nad transnarodowością zwraca się szczególną uwagę na kino diasporyczne³⁶, co wydaje się kluczowe dla analizy twórczości żydowskich reżyserów w Austrii i Niemczech. „W latach 80. i 90. XX wieku termin ten [transnarodowość – przyp. O.W.] został ponownie odkryty wraz z rosnącym znaczeniem badań nad migracjami (...)”³⁷ – przypominają Fuhrmann, Kuhn i Köhler. Aspekt ten podkreśla także Magdalena Podsiadło: „Część filmoznawców jako wskaźnik transnarodowości uprzywilejowuje emigracyjno-diasporyczną tematykę dzieł, która nieuchronnie łączy się z przekraczaniem granic, a także filmy zrealizowane w takim środowisku przez twórców o wielokrotnionej tożsamości”³⁸. Tendencje te są obecne w refleksji nad współczesnym kinem niemieckim i austriackim³⁹. Thomas Elsaesser pisał o tzw. „cinema of double occupancy”⁴⁰, zwracając uwagę na twórców o pochodzeniu migranckim. Można to odnieść także do tzw. *Bindestrich-Identitäten*, czyli „tożsamości z myślnikiem”, które nie mieszczą się w prostych narodowych ramach, czego przykładem mogą być twórcy żydowsko-austriaccy i żydowsko-niemieccy. Warto też zauważyć, że transnarodowość kina pozwala na dialog pomiędzy diasporą a Izraelem poprzez koprodukcje filmowe. Jako przykład można wymienić *Playoff* (2011, reż. Eran Riklisc) i twórczość izraelskiej reżyserki Yael Reuveny.

³⁴ Jest ona również obecna w badaniach nad kinematografią niemieckojęzyczną. Zob. Gabriele Mueller, James M. Skidmore, *Cinema of Dissent? Confronting Social, Economic, and Political Change in German-Language Cinema*, [w:] *Cinema and Social Change in Germany and Austria*, red. tychże, Waterloo 2012, s. 1-21, zob. Sabine Hake, *German Cinema as European Cinema: Learning from Film History*, [w:] „Film History”, Vol. 25, 2012, s.110-117, a także zob. Randall Halle, *German Film, Aufgehoben: Ensembles of Transnational Cinema*, [w:] „New German Critique”, nr 87, 2002, s.7-46.

³⁵ Zob. Wolfgang Fuhrmann, Marius Kuhn, Kristina Köhler, *Transnationale Perspektiven*, [w:] „montage AV”, nr 28 (1), 2019, s. 5-17.

³⁶ Zob. Tamże, s. 9.

³⁷ Tamże, s. 8

³⁸ Magdalena Podsiadło, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Kraków 2017, s. 11.

³⁹ Więcej o migracji i kinie niemieckim pisze Ewa Fiuk, zob. Ewa Fiuk, *Inicjacje...*, s.207-233, a także zob. Ewa Fiuk, *Przestrzenie migracji. Przypadek kina niemieckiego*, [w:] „Kwartalnik filmowy”, nr 107, 2019, s. 52-72. Natomiast twórczość austriackich twórców z tłem migranckim analizuje np. Nikhil Sathe. Zob. Nikhil Sathe, *Moving the Periphery to the Centre: The Emergence of Filmmakers with a Migration Background in Austrian Cinema*, [w:] „Austrian Studies”, Vol. 26, 2018, s. 214-228.

⁴⁰ Zob. Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 108-130.

Współcześnie mówi się nie tylko o transnarodowym charakterze kina, lecz także pamięci⁴¹. W procesie dążenia do europeizacji pamięci duże znaczenie przypisuje się Holokaustowi jako wspólnemu „negatywnemu dziedzictwu”⁴², więc nie powinno dziwić, że wśród europejskich koprodukcji filmowych często pojawia się temat Szoa i żydowskiego życia. Dotyczy to także inicjatyw austriacko-niemieckich⁴³, czego przykładem są *Wczorajsze kwiaty* oraz *Rodowody*. Choć te drugie są koprodukcją austriacko-niemiecko-polską, to trudno je uznać za film polski czy niemiecki⁴⁴. Związek z Austrią nie ogranicza się jedynie do reżyserów – Roberta Schindela oraz Lukasa Stepanika, czy współpracującego nad scenariuszem Georga Stefana Trollera⁴⁵, lecz przede wszystkim wyraża się przez powiązanie akcji z Wiedniem, a także austriackimi rozliczeniami z przeszłością – ważną rolę odgrywa m.in. prezydentura Kurta Waldheima. Fabuła *Rodowodów* jest bardzo mocno osadzona w austriackich realiach, co w swojej analizie podkreśla również Christina Guenther⁴⁶. Z podobnych względów zasadne wydaje się rozpatrywanie austriacko-niemieckiej koprodukcji p.t. *Wczorajsze kwiaty* jako filmu przede wszystkim niemieckiego. Historia przedstawiona przez niemieckiego reżysera Chrisa Krausa jest nierozzerwalnie związana z niemieckimi zmaganiem z przeszłością, bardzo ważną rolę odgrywa tu m.in. działalność Centrali Badań Zbrodni Narodowosocjalistycznych w Ludwigsburgu – wątek ten zostanie jeszcze rozwinięty w części analitycznej.

W przypadku tej rozprawy transnarodowość wydaje się znacząca nie tyle w odniesieniu do aspektów produkcyjnych, co przy refleksji nad kinem w społeczeństwach post-migracyjnych. Na ile wielokulturowość może wpływać na obrazy żydowskiego życia w kinematografiach Austrii i Niemiec? Odpowiadając na to pytanie, warto podkreślić rolę

⁴¹ Więcej o zmianach w studiach nad pamięcią w kontekście zwrotu transnarodowego, zob. Chiara De Cesari, Ann Rigney, *Introduction*, [w:] *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, red. tychże, Berlin, Boston 2014, s.1-25, a także zob. Aleida Assmann, *Transnational Memories*, [w:] „European Review”, nr 4, 2014, s. 546–556, oraz zob. Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018, s. 105-113 oraz s. 264-268.

⁴² Zob. Heidemarie Uhl, *Vom ersten Opfer zum Bekenntnis zur Mitverantwortung. Österreichs Umgang mit der NS-Vergangenheit*, [w:] *Opfermythen in Zentraleuropa*, red. László Levente Balogh, Christoph Leitgeb, Wien 2021, s. 185-187.

⁴³ W przypadku tych koprodukcji istotna wydaje się bliskość językowa, która ułatwia dystrybucję filmów.

⁴⁴ Zresztą to właśnie w Austrii film miał swoją premierę w 2002 roku, do niemieckich kin wszedł dopiero dwa lata później, a w Polsce był jedynie pokazywany w ramach Warszawskiego Festiwalu Filmów o Tematyce Żydowskiej. Mimo to Lea Wohl von Haselberg analizuje ten film w swojej książce dotyczącej wizerunków Żydów w niemieckiej telewizji i kinie, co wydaje się nadużyciem, ponieważ udział niemiecki w tej produkcji jest niewielki. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s. 190-204, a także s.229-270

⁴⁵ Warto zaznaczyć, że Schindel i Troller są austriackimi Żydami.

⁴⁶ Zob. Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości we współczesnym Wiedniu. Filmowa adaptacja (2002) powieści »Rodowody« Roberta Schindela*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s. 359-376.

kina tworzonego przez przedstawicieli mniejszości żydowskiej. Trzeba zastanowić się, jak diaspora portretuje samych siebie – zarówno w dziełach fikcjonalnych, jak i poprzez (auto)etnografię w kinie dokumentalnym. Często już sama osoba reżysera powoduje, że dane dzieło jest umieszczane w kontekście transnarodowym, o czym przypomina Magdalena Podsiadło, pisząc o artystach, „(...) którzy z jednej strony kształtują dzieło filmowe, często zapisując w nim własne doświadczenie wielokulturowości, z drugiej zaś funkcjonują w świadomości widzów jako osoby – bardziej lub mniej – kosmopolityczne bądź nacechowane zwielokrotnioną tożsamością”⁴⁷. Warto też podkreślić, że spojrzenie narodowe i transnarodowe nie wykluczają się wzajemnie, o czym piszą Elizabeth Ezra i Terry Rowden⁴⁸. Nawet jeśli od strony produkcji filmowej trudno mówić o kinie narodowym, to nierzadko nie ma to wpływu na recepcję, która pokazuje, że dany film może być odczytywany jako „niemiecki” bądź „austriacki”. Reżyserzy często osadzają bowiem swoje dzieła w konkretnym kontekście historycznym, kulturowym oraz społecznym.

⁴⁷ Magdalena Podsiadło, *Transnarodowe spojrzenie...*, s. 13.

⁴⁸ Zob. Elizabeth Ezra, Terry Rowden, *General Introduction: What is Transnational Cinema?*, [w:] *Transnational Cinema: The Reader*, red. tychże, New York 2006, s.4.

Rozdział 3. Filmowe wizerunki Żydów w Austrii i Niemczech

W centrum zainteresowania tej rozprawy znajduje się oddziaływanie polityki pamięci na kino. Filmowi przypisuje się ważną rolę w kształtowaniu pamięci zbiorowej, co zostało już omówione w pierwszym rozdziale. Wiele dzieł należących do korpusu badawczego na różne sposoby podejmuje problematykę pamięci i upamiętniania oraz wpisuje się w dyskurs pamięciologiczny. Zdecydowaną większość z nich można za Astrid Erll oraz Stephanie Wodianką określić mianem *Erinnerungsfilme*, czyli filmów o pamięci bądź też filmów pamięciowych¹. „Kultura popularna, zwłaszcza filmy fabularne, mają znaczenie dla tworzenia tożsamości narodowej”², również pamięć zbiorowa, kształtująca się m.in. pod wpływem polityki pamięci, ma potencjał tożsamościotwórczy³. Warto więc zastanowić się, jakie wizerunki żydowskiej diaspory w Niemczech i Austrii funkcjonują w przekazach filmowych oraz jak korespondują one z obrazami Żydów konstruowanymi w obrębie polityki pamięci. Punktem wyjścia dla tych rozważań jest przekonanie, że kinematografia nie funkcjonuje w próżni, lecz w dużej mierze pozostaje zależna od aktualnej sytuacji politycznej i społecznej, co zostało już zaznaczone w pierwszym rozdziale. W socjologicznej refleksji nad kinem jednym z tematów są reprezentacje społeczne w świecie filmu, choć – jak zauważa Ewelina Wejbert-Wąsiewicz – jest to marginalizowany obszar badań⁴. Niniejsza rozprawa poświęcona wizerunkom żydowskiego życia po 1945 roku wypełnia tę niszę badawczą.

Wśród żydowskich bohaterów we współczesnym kinie niemieckim i austriackim można odnaleźć Ocalałych, przedstawicieli kolejnych pokoleń, migrantów z różnych stron świata (przede wszystkim jednak z byłego ZSRR i Izraela), Żydów ortodoksyjnych, jak i tych, którzy nie przestrzegają ściśle zasad wiary. Życie diaspory w Austrii i Niemczech portretowane jest w odniesieniu do wielu zjawisk – rozliczeń z przeszłością i upamiętnienia Zagłady, kształtowania stosunków z Izraelem czy też tworzenia się społeczeństwa post-

¹ Zob. Astrid Erll, Stephanie Wodianka, *Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilms*, [w:] *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. tychże, Berlin 2008, s. 1-20. Pojęcie *Erinnerungsfilm* zostało już przybliżone w rozdziale pierwszym, przedstawiającym metodologię badań.

² Anna Garczeńska, Krzysztof Garczewski, *Polskie i niemieckie narracje historyczne w filmach na tle prawa i polityki*, Pułtusk 2015, s.26

³ Zob. Joanna Wawrzyniak, *Pamięć zbiorowa*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 346-350.

⁴ Zob. Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, *Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina*, [w:] „Przegląd Socjologiczny”, nr 67, 2018, s. 149-150.

migracyjnego. Przedstawienie różnorodnych postaci oraz wielość wątków, do których odnoszą się reżyserzy, wymaga ustrukturyzowania wyводу oraz wprowadzenia typologii, która uwzględni role najczęściej przypisywane żydowskim bohaterom. Omar Bartov w przywołanej już w pierwszym rozdziale książce *The »Jew« in Cinema, From »The Golem« to »Don't Touch My Holocaust«* wprowadza cztery typy protagonistów: ofiary, sprawcy, bohatera i anty-bohatera⁵. Taki podział sprawdza się w przypadku bardzo obszernego korpusu badawczego, na którym pracuje Bartov. Izraelski historyk zajmuje się bowiem kinem światowym, dodatkowo bierze pod uwagę szeroki zakres czasowy, uwzględniając filmy powstałe po 1918 roku. Obszar badań niniejszej rozprawy jest dużo węższy, co skłania do przyjęcia innych, bardziej precyzyjnych kategorii, które będą też odpowiadały specyficznemu kontekstowi. Filmowe wizerunki Żydów w Austrii i Niemczech powstają bowiem w cieniu historii II wojny światowej i tragedii Holokaustu. Społeczeństwa w tych dwóch krajach wydają się mieć szczególny stosunek do wspomnianych wydarzeń, ponieważ uznawane są przede wszystkim za sprawców, którzy musieli rozliczyć się z niechlubnej przeszłości (nawet jeśli w przypadku Austrii nastąpiło to zdecydowanie później). Punktem referencyjnym typologii jest Holokaust, ponieważ w centrum zainteresowania tej pracy znajduje się polityka pamięci przezeń determinowana i jej wpływ na filmowe wizerunki Żydów. W typologii wprowadzono podział na Ocalałych i kolejne pokolenia, gdyż istotne jest to, czy dla bohaterów analizowanych dzieł Szoa należy do sfery pamięci indywidualnej czy jedynie komunikacyjnej (w tym przypadku można też mówić o postpamięci). Drugie kryterium wiąże się ze społecznymi ramami pamięci, w obrębie których kształtowała się pamięć bohaterów, dlatego osobny podrozdział zostanie poświęcony migrantom i uchodźcom. Żydzi z byłego ZSRR czy z Izraela wprowadzają do dyskusji o upamiętnianiu Holokaustu nowe konteksty, ponieważ ich doświadczenia różnią się od niemieckiej i austriackiej kultury pamięci. Proponowana typologia prezentuje się więc następująco:

1. Ocalali
2. Potomkowie Ocalałych (tzw. drugie i trzecie pokolenie)
3. Uchodźcy i migranci

W przypadku kinematografii niemieckiej warto też zwrócić uwagę na wizerunki żydowskiego życia w NRD, tworzone z perspektywy post-zjednoczeniowej.

⁵ Zob. Omer Bartov, *The »Jew« in Cinema, From »The Golem« to »Don't Touch My Holocaust«*, Bloomington 2005.

W każdej części tego rozdziału zostaną omówione wybrane dzieła bądź dzieło, reprezentatywne dla danego typu przedstawień – każdorazowo analiza zostanie poprzedzona uzasadnieniem wyboru. Pozostałe filmy z korpusu badawczego będą przywoływane kontekstowo, aby pogłębić refleksję dotyczącą wizerunków mniejszości żydowskiej w Austrii oraz Niemczech. Głównym celem badawczym jest wskazanie tendencji w portretowaniu żydowskich bohaterów w kontekście polityki pamięci. Istotne będzie również uwzględnienie dzieł, których twórcy zrezygnowali z powielania klisz, prowokując tym samym dyskusje o żydowskim życiu czy też polityce pamięci i upamiętnieniu Szoa. Dlatego konieczne jest wzięcie pod uwagę recepcji analizowanych filmów. Źródłem wiedzy w tym przypadku będą recenzje i artykuły publikowane przede wszystkim w niemieckojęzycznych mediach.

Przedmiotem zainteresowania jest też sposób kreowania żydowskich bohaterów. Dla przedstawicieli społeczeństwa większościowego Żydzi są Innymi, Obcymi. Czy reżyserzy starają się zmieniać tę perspektywę? Na ile filmowe wizerunki Żydów korespondują z obrazami, które utrwała „teatr pamięci”? Analiza wybranych aspektów formy filmowej pozwoli opisać ich rolę w procesie (de)konstruowania żydowskości oraz Obcości. Ponadto niezbędne jest uwzględnienie wpływu różnych konwencji gatunkowych na wizerunki Żydów. W korpusie badawczym znajdują się zarówno komedie, jak i dramaty sądowe, a więc różnorodność gatunkowa nie powinna zostać pominięta. Natomiast w przypadku filmów dokumentalnych ważne będzie zwrócenie uwagi na to, jakie typy dokumentalizmu one reprezentują i czy ma to znaczenie dla sposobu, w jaki portretowana jest diaspora.

Proponowana typologia posiada punkty wspólne z podziałem, który przyjęła Lea Wohl von Haselberg, analizując żydowskie postaci w niemieckim kinie i telewizji. Badaczka wprowadza następujące kategorie: (re)migranci i tymczasowo powracający, Ocalali, drugie pokolenie, śledczy, kochankowie, żydowscy bohaterowie drugoplanowi oraz „kukułcze jaja”⁶ (czyli postaci, które tak naprawdę nie są Żydami, lecz ich udają lub są błędnie przekonani o swojej żydowskiej tożsamości)⁷. Niemożliwe było przejście w całości systemu wypracowanego przez Haselberg – niemiecka filmoznawczyni zajmuje się tylko tekstami fikcjonalnymi, natomiast korpus badawczy tej pracy obejmuje również kino dokumentalne.

⁶Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016 s.173-352.

⁷ Przykładem takiego filmu jest *Żyrafa* (Meschugge, 1998, reż. Dani Levy). Dziadek głównej bohaterki przyjmuje po wojnie tożsamość swojej ofiary, aby jako nazista nie zostać pociągniętym do odpowiedzialności. Motyw ten pojawiał się wcześniej także w niemieckiej literaturze, czego przykładem jest powieść Edgara Hilsenratha *Nazista i fryzjer* (*Nazi & der Friseur*) z 1971 roku.

Co więcej, u Haselberg pojawiają się typy postaci, które można odnaleźć przede wszystkim w serialach oraz filmach telewizyjnych, a te nie należą do przedmiotu analizy tej pracy. Przykładem mogą być żydowscy śledczy występujący w niemieckich serialach kryminalnych⁸. Ponadto badaczka zajmuje się nie tylko dziełami koncentrującymi się na żydowskim życiu, lecz także takimi, w których żydowscy bohaterowie odgrywają jedynie drugo-, a nawet trzecioplanowe role. Wiąże się to z głównym pytaniem badawczym w książce Haselberg dotyczącym sposobu konstruowania żydowskich bohaterów⁹ przez niemiecką telewizję i kino po 1945 roku. Natomiast dla tej rozprawy kluczowe jest pytanie o to, jak polityka pamięci i dyskurs o przeszłości korespondują z filmowymi wizerunkami powojennego żydowskiego życia. Wyjaśnia to, dlaczego korpus badawczy pracy ogranicza się do dzieł, których głównym tematem są doświadczenia diaspory w Austrii oraz Niemczech, relacje pomiędzy Żydami a społeczeństwem większościowym bądź też zmagania z przeszłością.

W obrębie niektórych podrozdziałów konieczne będzie wprowadzenie dodatkowych kategorii, aby ukazać różne sposoby podejścia reżyserów do tego samego typu żydowskich bohaterów. Ocalali mogą być pokazywani w odmienny sposób w zależności od czasu, w którym rozgrywa się akcja filmu. Inaczej bowiem portretuje się osoby, które niedawno doznały traumatycznych przeżyć, inaczej Ocalałych patrzących na wydarzenia II wojny światowej z perspektywy czasu. Trzeba także pamiętać, że doświadczenia generacji dzieci i wnuków często były diametralnie różne, choć obie grupy są obciążone postpamięcią Holokaustu. Należy więc uwzględnić ewentualne rozbieżności w portretowaniu drugiego i trzeciego pokolenia. Natomiast analizując wizerunki migrantów, warto wziąć pod uwagę ich kraj pochodzenia. Żydzi z Izraela postrzegani są bowiem inaczej niż uchodźcy z krajów byłego ZSRR. Niektórzy bohaterowie mogą zostać przypisani do kilku kategorii. Przykładowo obywatele Izraela – jak główni bohaterowie *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, (Back to the Fatherland, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer) czy *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami) – są zarówno przedstawicielami trzeciego pokolenia po Szoa, jak i migrantami. Konstruując typologię oraz wyróżniając poszczególne podkategorie, które zostaną dokładniej opisane w dalszej części tego rozdziału, ważne okazały się następujące pytania: z jakimi wydarzeniami oraz debatami łączone jest żydowskie

⁸ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 274-298.

⁹ O konstrukcji żydowskich bohaterów i żydowskości w kontekście współczesnego kina amerykańskiego pisał natomiast Nathan Abrams. Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, New Brunswick 2012.

życie w filmach?; w jaki sposób kreowana jest żydowskość bohaterów – poprzez odwołania do Holocaustu, Izraela, judaizmu, migracji czy też innych aspektów pozafilmowej rzeczywistości (np. biografii, w przypadku portretów znanych osób)? W procesie analizy konieczne będzie także uwzględnienie pewnych stereotypów, np. Żyda jako intelektualisty bądź ofiary (w szczególności w odniesieniu do bohaterów, którzy przeżyli pobyt w obozie koncentracyjnym oraz ich potomków). Wiele filmów o życiu diaspory w Niemczech i Austrii wciąż bazuje na utrwalonych w świadomości społecznej schematach myślenia o Żydach. Można to łączyć z procesem kodowania żydowskości, opartym w dużej mierze na stereotypach i wyobrażeniach społeczeństwa większościowego. Można też zastanawiać się, na ile filmy reprodukuja dominujący dyskurs o przeszłości, który w dużej mierze ukształtował się pod wpływem „teatru pamięci”.

Na pierwszy plan wysuwa się pytanie o narrację filmową. W jaki sposób twórcy opowiadają o życiu tych, którzy ocalili z Zagłady oraz ich potomków nadal mieszkających w Niemczech oraz Austrii? Istotna wydaje się zwłaszcza różnica między dziełami, poruszającymi wątki historyczne i tymi, które rozgrywają się we współczesności. Zostało to zaznaczone już w odniesieniu do wizerunków Ocalałych. Warto też zaznaczyć, że wśród korpusu filmowego nie brakuje dzieł, w których reżyserzy kreują obrazy przeszłości, poprzez odwoływanie się do ważnych wydarzeń, takich jak procesy sądowe przeciwko nazistom z lat 60. XX wieku (np. drugie procesy oświęcimskie czy proces Murera). Takiego rodzaju narracje tworzą nie tylko obraz przeszłości, lecz także odzwierciedlają świadomość historyczną¹⁰. Mogą też być odczytywane jako wyraz ówczesnej polityki pamięci. Są bowiem świadectwem tego, o czym i jak pamięta się w danym społeczeństwie. Pokazują również, jaką rolę przypisywano Żydom w tych wydarzeniach.

Analizując wizerunki Żydów, warto wziąć pod uwagę różne typy znaczeń obecnych w filmach. David Bordwell i Kirstin Thompson wyróżniają ich cztery rodzaje: referencyjne, eksplicytne, implicytne oraz symptomatyczne¹¹. Znaczenia referencyjne mogą być budowane w dziełach o żydowskim życiu po 1945 roku m.in. przez liczne odwołania do debat rozliczeniowych i dyskusji dotyczących upamiętnienia Zagłady. Uwzględnienie pozafilmowej rzeczywistości, do której odnoszą się twórcy, powinno stanowić podstawę dla analizy kontekstowej. Pozwoli to odpowiedzieć na pytanie, jak wybrane filmy wpisują się w dyskurs

¹⁰ Marek Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s.44-47.

¹¹ Zob. David Bordwell, Kristin Thompson. *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Warszawa 2014, s. 68-71, oraz s.568.

publiczny w Austrii lub Niemczech. Natomiast znaczenia eksplicytne wyrażane są przez twórców wprost, głównie za „pomocą środków językowych i często na początku lub pod koniec filmu”¹². Mogą one wskazywać na to, w jaki sposób sami reżyserzy pozycjonują swoje dzieła, także w stosunku do polityki pamięci. Znaczenia eksplicytne warto zestawić z symptomatycznymi, czyli takimi, które „film wyjawia – często »wbrew swojej woli« – z racji swojego historycznego bądź społecznego kontekstu”¹³. W korpusie badawczym znajdują się dzieła, które na poziomie deklaratywnym krytykują „teatr pamięci”, ale warto zastanowić się, czy przekłada się to także na formę filmową. Czy mimo głoszonego podejścia krytycznego reżyserzy nie reprodukują klisz związanych z wizerunkami Żydów? Zaproponowana typologia żydowskich bohaterów sugeruje, że kino niemieckie i austriackie pozostaje pod tym względem mocno zależne od stereotypów oraz pamięci II wojny światowej. Trzeba jednak rozważyć, na ile odwołanie się do pewnych schematycznych przedstawień jest celowe, a na ile w ten sposób wyrażają się często nieuświadomione, lecz powszechne schematy myślenia o Żydach. Odpowiadałoby to znaczeniom symptomatycznym. Ponadto w procesie analizy mogą zostać ujawnione znaczenia implicytne, czyli takie, które nie pojawiają się jednoznacznie w filmie, lecz są wynikiem pewnej refleksji, interpretacji. Punktem odniesienia dla tych przemysłów pozostaje polityka pamięci w Austrii oraz Niemczech, a także stosunki między diasporą a społeczeństwem większościowym po 1945 roku.

¹² Tamże, s. 568.

¹³ Tamże.

3.1. Ocalali

Żydzi, którym udało się przetrwać II wojnę światową, są postaciami kluczowymi dla pamięci Holocaustu oraz refleksji nad (post)pamięcią i (post)traumą. To właśnie oni są najczęściej pojawiającymi się żydowskimi protagonistami w filmach wchodzących w skład korpusu badawczego. Nie wydaje się to zaskakujące, biorąc pod uwagę, że jednym z czynników, które przyczyniły się do koniunktury pamięci – również w filmie – była chęć utrwalenia wspomnień osób, które przeżyły Szoa¹. Co więcej „teatr pamięci” potrzebuje Ocalałych, ponieważ już sama ich obecność w Niemczech i Austrii stanowi świadectwo przepracowania win oraz pojednania. Ponadto ukazywanie jednostkowej traumy oraz przedstawianie tragicznych losów konkretnej osoby bądź rodziny pozwala wzbudzać współczucie oraz kreować wyimaginowaną bliskość z bohaterami. Jest to podstawowy warunek dla funkcjonowania pamięci zbiorowej oraz polityki pamięci, opartej na „współodczuwaniu z ofiarami”. W filmach z korpusu badawczego Żydzi, którzy doświadczyli II wojny światowej, są nie tylko głównymi bohaterami, lecz odgrywają także znaczące role w historiach o tzw. drugim i trzecim pokoleniu, a więc potomkach tych, których udziałem stał się Holocaust. „Filmowe reprezentacje Ocalałych rozwijają się wraz z dojrzewaniem (żydowskiej) *second generation*, pokolenia Żydów i Żydówek, które urodziło się po wojnie i dorastało z rodzicami, którzy przeżyli Szoa. Doświadczenia Ocalałych mocno wpłynęły na ich dzieci, które opowiadają o tym, także w sposób filmowy”² – pisała Lea Wohl von Haselberg w 2016 roku. Obecnie do głosu dochodzi już trzecie pokolenie, co skłania do refleksji nad traumą przekazywaną wnukom.

Filmowe wizerunki Ocalałych odwołują się do różnych stereotypów związanych z Żydami. Jednym z nich jest wyobrażenie o żydowskich intelektualistach, które realizuje się w takich dokumentach jak: *Dialogi z Dachau* (*Dachauer Dialoge*, 2017 reż. Michael Bernstein, Marina Maisel) lub *Dalsze życie Ruth Klüger* (*Das Weiterleben der Ruth Klüger*, 2011, reż. Renata Schmidtkunz). Pojawiają się też nawiązania do motywu żydowskiej zemsty – *Plan A* (2021, reż. Doron Paz), *Szechita* (*Schächten*, 2022, reż. Thomas Roth), *Noc Epsteina* (*Epstein Nacht*, 2002 reż. Urs Egger). Jednak przede wszystkim Ocalali są charakteryzowani

¹ Temat ten został rozwinięty w rozdziale pierwszym.

² Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s. 206.

jako niewinne ofiary. Koresponduje to z przywoływaną już tezą, według której polityka pamięci opiera się w dużej mierze na współodczuwaniu z ofiarami³. Żydzi, którzy przeżyli Holokaust, mogą być pokazywani w odmienny sposób w zależności od czasu, w którym rozgrywa się akcja filmu, co zostało uwzględnione w strukturze tego podrozdziału:

1. *Sh'erit ha-Pletah* („Ocalałe resztki”) – filmowe wizerunki dipisów
2. Świadkowie historii – żydowscy bohaterowie w filmach o procesach przeciwko nazistom w latach 60. XX wieku
3. Ocalali dziś – trauma Holokaustu z perspektywy lat

Warto zaznaczyć, że zdecydowana większość dokumentów z korpusu badawczego zalicza się do trzeciej kategorii (*Ocalali dziś – trauma Holokaustu z perspektywy lat*), ponieważ stanowią one rodzaj „świadczeń”⁴, wygłaszanych z perspektywy czasu. „Im bardziej zbliżało się faktyczne pożegnanie z pokoleniem świadków historii – a następowało ono nie nagle, lecz stopniowo – tym ważniejsi się oni stawiali”⁵ – zauważa Lea Wohl von Haselberg, co wyjaśnia, czemu tak często twórcy dziś sięgają po relacje Ocalałych. Również kino fikcyjne częściej opowiada o historiach rozgrywających się przynajmniej kilkanaście lat po wojnie. Życie Żydów na krótko po kapitulacji III Rzeszy pozostaje tematem marginalizowanym, niemniej jednak był to na tyle ważny okres dla kształtowania się diaspory, że warto zwrócić uwagę na jego nieliczne reprezentacje w kinie.

³ Zob. Ulrike Jureit, *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, [w:] „S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation”, nr 1 (2), 2019, s.81-91.

⁴ Można to uznać za wpływ *memory boom* na kino niefikcyjne, co zostało opisane w pierwszym rozdziale.

⁵ Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen und neue Formen der Erinnerung: Perspektiven der dritten Generation im Dokumentarfilm*, [w:] *Die Zukunft der Erinnerung. Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021.s.218.

3.1.1. Sh'erit ha-Pletah („Ocalałe resztki”) – filmowe wizerunki dipisów

W powojennej kinematografii Niemiec drogą do zmierzenia się z ówczesną sytuacją okazały się tzw. „filmy ruin” (*Trümmerfilme*). Ich nazwa odsyła do wykorzystywania zbombardowanych miast jako plenerów. Badacze wskazują na pokrewieństwo *Trümmerfilme* z innymi nurtami, które pojawiły się w tamtym czasie w Europie, m.in. z włoskim neorealizmem¹. Niemieckie „filmy ruin” wyróżnia przede wszystkim użycie specyficznych środków stylistycznych. Warstwa wizualna budzi skojarzenia m.in. z poetyką filmów UFY czy też „ekspresywistycznymi” filmami Republiki Weimarskiej. Konrad Klejsa wymienia następujące cechy charakterystyczne dla estetyki *Trümmerfilme*: „(...) scenografia wykraczająca poza funkcję uwiarygodniania wydarzeń, niski klucz świetlny, przekrzywione pole widzenia kamery”². Konwencja „filmów ruin” nie przyjęła się w kinematografii austriackiej, nawet jeśli w samej Austrii kręcono dzieła korespondujące z tą estetyką, czego przykładem jest brytyjski *Trzeci człowiek* (*Third Man*, 1949, reż. Carol Reed). Z tego powodu wśród badaczy kina obszaru niemieckojęzycznego często funkcjonuje upraszczający podział, według którego powojenną kinematografię Niemiec wyróżniały mroczne „filmy ruin”, natomiast w Austrii w tym okresie preferowano tradycję i beztroskę³. Pogląd ten bywa oczywiście rewidowany⁴, jednakże warto zauważyć, że znajduje w nim odbicie powszechna opinia, że Niemcy bardzo szybko podjęły próbę zmierzenia się z trudną przeszłością, podczas gdy Austria wybrała eskapizm będący pokłosiem mitu pierwszej ofiary.

„Choć *Trümmerfilme* nie były nurtem dominującym w ówczesnej niemieckiej produkcji filmowej, ani nie cieszyły się (...) szczególnie dużą popularnością, są dziś kanonicznie uwzględniane w opracowaniach historii kina”⁵, dlatego też w znaczący sposób ukształtowały wizualną pamięć o tamtym okresie. Dzieła, które opowiadają o powojennych

¹ Zob. Frauke Klaska, *Trümmer- und Zeitfilme*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.58-60, a także zob. Andrzej Gwóźdź, *Powojenne kino niemieckie*, [w:] *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2012, s. 1018-1026.

² Konrad Klejsa, *Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym lat 1946-1965*, Łódź 2015, s.56.

³ Zob. Amanda Z. Randall, *Austrian »Trümmerfilm«?: What a Genre's Absence Reveals about National Postwar Cinema and Film Studies*, [w:] „Journal of Contemporary History”, Vol. 52, No. 2, 2017, s.575, a także zob. Susanne E. Rieser, *Cukierkowe ekrany. Filmowe strategie (re)konstrukcji narodu austriackiego w latach pięćdziesiątych*, tłum. Karolina Sidowska [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s. 95-122.

⁴ Zob. Amanda Z. Randall, *Austrian ...*, s.573-595. O próbach podejmowania tematyki rozliczeniowej w kinie austriackim po wojnie pisze też Karin Moser, zob. Karin Moser, *Między rozliczeniem, dystansem a wyparciem. Narodowy socjalizm w austriackim kinie powojennym lat 1945-1955*, tłum. Tomasz Ososiński, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s. 123-142.

⁵ Konrad Klejsa, *Pamięć lat nazizmu...*, s. 55-56.

latach, często nawiązują do estetyki „filmów ruin”, czego dowodzą również przykłady z korpusu badawczego tej pracy – *Plan A* (2021, reż. Doron Pazoraz), *Feniks* (*Phoenix*, 2014, reż. Christian Petzold)⁶. We współczesnym kinie austriackim wpływ estetyki kina ruin można odnaleźć w filmie *Chrabąszczu, leć* (*Maikäfer flieg*, 2016, reż. Mirjam Unger), na podstawie powieści Christine Nöstlinger o tym samym tytule⁷. Jego akcja rozgrywa się w ostatnich dniach II wojny światowej. Główną bohaterką jest ośmioletnia Christina, która opuszcza Wiedeń, aby ukryć się wraz z mamą i siostrą w willi – z dala od miasta bombardowanego przez aliantów. Gdy do Austrii wchodzi Armia Radziecka, dziewczynka zaprzyjaźnia się z jednym z nich. Cohn, co zostaje zasygnalizowane m.in. już przez samo nazwisko, jest Żydem. Postać ta odgrywa drugoplanową rolę, podobnie zresztą jak jego żydowskość.



⁶ W dziele Petzolda widać nie tylko wpływy *Trümmerfilme*, lecz także kina noir oraz twórczości Alfreda Hitchcocka

⁷ Więcej o tym filmie np. zob. Magdalena Miedl, »Das mit dem Geduldigsein, das kann ich nicht so«. *Eine Begegnung mit Mirjam Unger und ihren Filmen*, [w:] *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*, red. Isabella Reicher, Wien 2020, s. 142-144.



Ilustracja 14. Wpływ estetyki „filmów ruin” w: (od góry) *Planie A*, *Feniksie* oraz *Chrabąszczu, leć*

W przypadkach dwóch wspomnianych wcześniej niemieckich filmów główni bohaterowie to powracający do kraju Żydzi. Max (*Plan A*) był więźniem w Auschwitz. Gdy po wojnie przyjeżdża do Niemiec, dowiaduje się, że jego rodzina nie żyje, a dom został przejęty przez sąsiada. Mimo możliwości wyjazdu do Palestyny decyduje się pozostać w Europie, aby dokonać zemsty. Film jest oparty na historii *Nakam* (z hebrajskiego zemsta), tajnej organizacji Ocalałych, którzy pragnęli wziąć odwet na Niemcach za Holokaust, m.in. zatruwając wodę. Również główna bohaterka *Feniksa* (Nelly) przeżyła Auschwitz. Wraca do Berlina, aby przekonać się, że jej ukochany (Niemiec) żyje, ale jej nie poznaje, ponieważ kobieta musiała przejść poważną operację twarzy. Mężczyzna wierzy, że Nelly umarła i pragnie przejąć jej majątek. Popularnym typem bohatera w powojennych „filmach ruin” są tzw. „powracający”, jednak określenie to odnosi się do żołnierzy, którzy wracają np. po zwolnieniu z obozów jenieckich⁸, a nie – co znaczące – do żydowskich reemigrantów czy Ocalałych z obozów i gett. Wśród protagonistów „filmów ruin” właściwie nie ma Żydów. Wprawdzie jedna z głównych bohaterek *Mordercy są wśród nas* (*Mörder sind unter uns*, 1946, reż. Wolfgang Staudte) przeżyła pobyt w obozie koncentracyjnym, lecz nie jest jasne, dlaczego tam trafiła. Może, ale nie musi być ona Żydówką.

⁸ Konrad Klejsa, *Pamięć lat nazizmu...*, s.56.

Choć zarówno *Plan A*, jak i *Feniks* opowiadają historię powracających niemieckich Żydów, to nie oni, lecz głównie dipisi z Europy Wschodniej odbudowali żydowskie diaspory w Niemczech i Austrii po 1945 roku. Mimo to ich życie w obozach tymczasowych po upadku III Rzeszy nie stało się tematem podejmowanym przez niemieckich czy austriackich filmowców⁹. W kinie niefikcyjnym pojawiają się wspomnienia z tego okresu, np. w *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings) bohaterowie odwiedzają teren byłego obozu Föhrenwald. Jednak rzadko historie z obozów dla dipisów stają się głównym tematem, nawet jeśli dzieło nosi tytuł *Displaced*, jak to ma miejsce w przypadku dokumentu Sharon Ryby-Kahn – *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn). W korpusie badawczym tej pracy znajduje się tylko jeden film opowiadający o życiu Żydów w obozach przejściowych. Jest to *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland*, 2017, reż. Sam Garbarski), którego akcja rozgrywa się w 1948 roku niedaleko Frankfurtu nad Menem. Podobnych przykładów nie dostarcza kinematografia austriacka.

Przeżycia Żydów w okresie na krótko po upadku III Rzeszy należą do tematów marginalizowanych w dyskursie publicznym, przez to także w filmie. Poza komedią Garbarskiego warto przywołać jeden obraz z historii kina niemieckiego. Film *Długa jest droga* (*Lang ist der Weg*, 1948, reż. Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein) powstał krótko po wojnie w strefie amerykańskiej i można go uznać za pierwszą próbę zmierzenia się z tematem obozów dla dipisów. Ukazuje on losy polskiego Żyda – od momentu deportacji z warszawskiego getta aż po wyjazd do Izraela. Po II wojnie światowej główny bohater trafia do obozu w Niemczech¹⁰. Warto przy tym uwzględnić aspekt dystrybucji i recepcji tego filmu, o którym pisze Konrad Klejsa:

Długa jest droga nie trafiła do szerszej dystrybucji – po pokazach testowych Amerykanie uznali bowiem, że film nie powinien być pokazywany widzom niemieckim, lecz wyłącznie dipisom oraz publiczności międzynarodowej. Ostatecznie odbyło się jedynie kilka pokazów w Berlinie i Monachium. W strefach zachodnich ukazało się kilka pozytywnych recenzji, natomiast wschodniobierlińska prasa zaatakowała „syjonistyczną” wymowę filmu. W połowie lat 90. został on ponownie odkryty, a odnowiona kopia spoczęła w National Center for Jewish Film w Brandeis University i posłużyła do wydania na DVD¹¹.

⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s.207-212.

¹⁰ Więcej o filmie *Droga jest długa*, zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 209-212, a także zob. Konrad Klejsa, *Pamięć lat nazizmu...*, s.117-120.

¹¹ Konrad Klejsa, *Pamięć lat nazizmu...*, s. 119-120.

Historia filmu *Długa jest droga* pokazuje, że nie mógł on w żaden znaczący sposób wpłynąć na kino niemieckie i pamięć o uchodźcach z Europy Wschodniej, ponieważ sam przez lata pozostawał dziełem zapomnianym.

Przed rozpoczęciem analizy *Bye bye Germany*, warto zastanowić się, dlaczego doświadczenia dipisów są pomijane w filmowych wizerunkach żydowskiego życia. Lata powojenne to okres przejściowy, w którym Ocalali żyli w zawieszeniu, ponieważ wielu z nich oczekiwało na wyjazd z Europy¹². Taka perspektywa mogła sprawić, że wspomnienia z życia w obozach dla dipisów nie stały się częścią pamięci kulturowej.

W koncepcji Assmanna między przejściem od pamięci komunikacyjnej do kulturowej istnieje pewna przerwa, którą, za Janem Vansiną, nazywa on *floating gap* (dryfująca luka). Obejmuje ona czas, o którym coraz mniej wiadomo z przekazów wygasającej pamięci komunikacyjnej, a który nie zdążył się jeszcze utrwalić w pamięci kulturowej¹³.

Według Atiny Grossmann jest to również powód, dla którego temat ten pozostaje wciąż niewystarczająco zbadany¹⁴. „Ponadto należy również zadać pytanie, czy czas spędzony w obozach dla dipisów był postrzegany przez samych Żydów jako na tyle znaczący, żeby stać się impulsem do upamiętnienia go w formie filmowej”¹⁵ – zauważa Lea Wohl von Haselberg. Trzeba też zaznaczyć, że audiowizualna reprezentacja życia powojennych uchodźców wymagałaby ukazania Żydów, którzy po 1945 roku nadal mieszkali na terenach byłych nazistowskich obozów, ponieważ nierzadko obozy dla dipisów były tam organizowane. Takie przedstawienia mogłyby budzić skojarzenia z Holocaustem. Nie-żydowska publiczność w Niemczech oraz w Austrii wołała nie łączyć żydowskiego życia po wojnie z obozami – dążono przecież do pojednania, a nie tworzenia kolejnych podziałów¹⁶.

Problematyczne wydaje się także odwoływanie się do tego, jak kształtowały się w tamtym czasie stosunki między mniejszością żydowską a społeczeństwem większościowym. Antysemityzm nie zniknął bowiem z dnia na dzień. Sytuacja gospodarcza w Austrii i Niemczech po przegranej wojnie nie wyglądała najlepiej, brakowało wielu

¹² Zob. Avinoam J. Patt, Michael Berkowitz, *Introduction*, [w:] *We are here. New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, red. tychże, Detroit 2010, s. 3.

¹³ Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć komunikacyjna*, [w:] *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 335.

¹⁴ Zob. Atina Grossman, *Entangled Histories and Lost Memories. Jewish Survivors in Occupied Germany, 1945-1949*, [w:] *We are here. New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, red. Avinoam J. Patt, Michael Berkowitz, Detroit 2010, s. 14.

¹⁵ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.210.

¹⁶ Zob. Tamże.

niezbędnych do życia produktów, kwitł natomiast czarny rynek. Żydzi byli często utożsamiani właśnie z nielegalnym handlem, co wśród Austriaków i Niemców budziło niechęć i prowadziło do umacniania się antysemickich postaw:

Przedstawiano ich [Żydów - O.W.] jako leniwych, załamanych, pozbawionych ducha i zdemoralizowanych, często zajętych niecnymi działaniami i pozbawionych nadziei na resocjalizację. Jednocześnie są też niezwykle kreatywni, elastyczni, entuzjastyczni, politycznie zdolni i świadomi swojego znaczenia na powojennej scenie¹⁷.

Choć na czarnym rynku działali nie tylko żydowscy dipisi, to rzeczywiście uwaga społeczeństwa większościowego skupiała się właśnie na nich¹⁸. Ich uwikłanie w nielegalne interesy służyło jako usprawiedliwianie powszechnego wciąż antysemityzmu¹⁹. Historia dipisów w Austrii i Niemczech jest więc związana z refleksją o powojennej nienawiści do Żydów, co również może wpływać na pomijanie tego tematu w dyskursie publicznym, a tym samym i w filmie.

Należy zastanowić się, czy dzieła ukazujące żydowskich uchodźców jako handlarzy aktywnych na czarnym rynku nie umocniłyby i tak istniejących uprzedzeń. Za przykład może posłużyć film *Trzeci człowiek*, którego twórcy powielają antysemickie stereotypy. Główny bohater przyjeżdża do podzielonego na strefy okupacyjne Wiednia na zaproszenie swojego przyjaciela Harry'ego Lime'a, obiecującego mu zarobek. Gdy dociera do austriackiej stolicy, dowiaduje się o tragicznej śmierci Lime'a. Wszczyna w tej sprawie własne śledztwo i odkrywa, że stary druh zajmował się sprzedażą leków na czarnym rynku. Lisa Silverman zauważa, że choć Lime jest w filmie katolikiem, to charakterystyka tej postaci odpowiada antysemickim stereotypom, które w Austrii były wówczas powszechne i wiązały się przede wszystkim z negatywnymi wyobrażeniami o dipisach. Jednak ukazanie żydowskiego bohatera, który jest niemoralny, sprzedaje podrobione leki i przedkłada własny zysk nad życie niewinnych dzieci, było po Holokauście nieestosowne, dlatego bohater *Trzeciego człowieka* jest katolikiem²⁰. Brak filmów o żydowskich dipisach i nielegalnym handlu w okresie

¹⁷ Avinoam J. Patt, Michael Berkowitz, *Introduction...*, s.4.

¹⁸ Zob. Michael Berkowitz, Suzanne Brown-Fleming, *Perception of Jewish Displaced Persons as Criminals in Early Postwar Germany: Lingering Stereotypes and Self-fulfilling Prophecies*, [w:] *We are here. New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, red. Avinoam J. Patt, Michael Berkowitz, Detroit 2010, s.170-171.

¹⁹ Zob. Anthony D. Kauders, *Unmögliche Heimat. Eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik*, München 2007, s.28-29.

²⁰ Zob. Lisa Silvermann, *Absent Jews and Invisible Antisemitism in Postwar Vienna: »Der Prozeß« (1948) and »The Third Man« (1949)*, [w:] „Journal of Contemporary History”, Vol. 52 (2), 2017, s.222-228.

powojennym może więc być związany z tym, że twórcy filmowi unikali tego tematu i stosowali pewien rodzaj autocenzury, obawiając się oskarżeń o antysemityzm. Haselberg podaje dwa przykłady drugoplanowych bohaterów z niemieckich filmów telewizyjnych, którzy są żydowskimi uchodźcami powiązanymi z czarnym rynkiem²¹. Poza tym we współczesnym kinie niemieckim i austriackim brakuje dzieł poruszających ten temat. Wyjątkiem jest *Bye bye Germany*, na podstawie dwóch powieści Michela Bergmanna²². Film ten opowiada historię Żydów naciągających niemieckich klientów na kupno bielizny pościelowej. Nie jest to może czarny handel w dosłownym rozumieniu tego słowa, ale z pewnością sposób działania bohaterów trudno uznać za w pełni legalny. Nie tylko sprzedają produkty po zawyżonej cenie, lecz także na różne sposoby oszukują Niemców.

Jedna z recenzji dzieła Garbarskiego rozpoczyna się następująco: „Historia oszustów, żydowskie losy i trójnogi pies: *Bye Bye Germany* rzuca światło na białe plamy naszej historii”²³. Tymi białymi plamami są doświadczenia Dipisów. Autor literackiego pierwowzoru oraz scenariusza wiele lat walczył o stworzenie filmu o życiu Żydów w okresie powojennym. Powieści, na których bazuje *Bye Bye German*, powstały na podstawie *exposé*, przygotowanego przez Bergmann, gdy starał się o dofinansowanie produkcji. Ciągłe odmowy ze strony stacji telewizyjnych skłoniły autora do zrealizowania pomysłu w formie literackiej. Jego wspomnienia o próbach pozyskania funduszy na film potwierdzają, że losy Dipisów były tematem niechętnie poruszonym. Od szefa programowego ZDF usłyszał bowiem – „Drogi Michelu Bergmannie, to jest program niszowy. Żydzi po wojnie. Kogo to miałyby interesować?”²⁴. Dopiero sukcesy powieści z trylogii *Die Teilacher*-²⁵ pozwoliły zrealizować plan autora, aby przenieść historię o Dipisach na ekran.

Głównym bohaterem *Bye Bye Germany* jest David Bermann, który jako jedyny ze swojej rodziny przeżył Holokaust. Przed wojną Bermannowie prowadzili we Frankfurcie sklep z tekstyliami. Mężczyzna pragnie ponownie zająć się rodzinnym biznesem, ale nie dostaje zezwolenia od amerykańskich urzędników, nadzorujących tę strefę. Namawia więc kilku innych Dipisów, aby razem z nim zaczęli sprzedawać ręczniki, pościel i obrusy.

²¹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 207-209.

²² Film opiera się na dwóch pierwszych częściach trylogii *Die Teilacher - Jüdische Familiengeschichten*.

²³ Elmar Krekeler, *Ohne Lüge war das Leben für Juden unerträglich*, [w:] „Die Welt“, 06.04.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article163443026/Ohne-Luege-war-das-Leben-fuer-Juden-unertraeglich.html>, [dostęp: 29.01.2024].

²⁴ Cyt. za: Jochanan Shelliem, *Eine sympathische Bande jüdischer Hausierer*, [w:] „Deutschlandfunk“, 03.03.2017, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neu-im-kino-es-war-einmal-in-deutschland-eine-sympathische-100.html>, [dostęp: 29.01.2024].

²⁵ Tytuł trylogii oraz pierwszej części z tej serii to słowo z jidysz, które oznacza domokrażcę.

Pozwoli to odłożyć trochę pieniędzy na rozpoczęcie nowego życia w Stanach, ponieważ Niemcy postrzegane są przez żydowskich protagonistów tylko jako przystanek.

W *Bye Bye Germany* można wyróżnić dwie główne linie fabularne. Obok historii o handlu tekstyliami jest jeszcze wątek śledztwa przeciwko Bermannowi, który oskarżony jest o kolaborację. Podczas przesłuchań opowiada amerykańskiej agentce, jak zabawiał nazistów żartami, co zapewniło mu ich protekcję. Miał on też uczyć Hitlera opowiadania dowcipów. W spotkaniu z Führerem widział szansę na przeprowadzenie zamachu i zabicie przywódcy III Rzeszy²⁶. Trudno ocenić, ile jest prawdy w opowieści głównego bohatera, a ile konfabulacji. Zresztą sam Garbarski od początku sugeruje, że widz może mieć do czynienia z narratorem niewiarygodnym, który chętniej koloryzuje i niekonieczne trzyma się faktów. Wskazuje na to – po pierwsze – oryginalny tytuł, czyli *Es war einmal in Deutschland*. Sformułowanie „Es war einmal” jest typowym zdaniem rozpoczynającym bajki, jego polskim odpowiednikiem jest fraza „Dawno, dawno temu”. Po drugie w napisach początkowych, zaraz po tytule, pojawia się informacja: „To jest prawdziwa historia, a co nie jest prawdą i tak się zgadza”²⁷. Ostatecznie Bermann zostaje oczyszczony z zarzutów, ponieważ jeden z SS-Mannów potwierdza, że był on komikiem zabawiającym nazistów w obozie. Amerykańska agentka, która w trakcie przesłuchań zbliżyła się do głównego bohatera, pyta go już prywatnie, co było prawdą w jego opowieści. Wtedy on odpowiada: „Gdyby człowiek nie podkoloryzował sobie nieco życia, byłoby ono nie do wytrzymania”²⁸. Niewiarygodność Bermanna koresponduje z postawą samego bohatera, który nie tylko oszukuje niemieckich klientów, lecz także okłamuje współników, nie przyznając się, że jest oskarżony o kolaborację. W ostatniej scenie opowiada o tym, jak potoczyły się jego losy. Jak wielu z „Ocalałych resztek”, także on ostatecznie nie wyjeżdża z Niemiec, choć jego przyjaciele opuścili kraj. Udało mu się natomiast ponownie otworzyć rodzinny sklep. Z perspektywy takiego zakończenia historia z obozu dla Dipisów przypomina baśń. Napisy początkowe – w których pojawia się informacja, że to jest prawdziwa historia, a co nie jest prawdą i tak się zgadza – oraz ostatnia scena tworzą rodzaj klamry narracyjnej, niczym baśniowe „dawno, dawno temu” oraz „i żyli długo i szczęśliwie”.

Analizując *Bye Bye Germany* pod kątem wizerunku żydowskiego życia po wojnie, warto skupić się na dwóch aspektach: po pierwsze, w jaki sposób w filmie przedstawiano

²⁶ Motyw ten przypomina fabułę filmu *Adolf H. – Ja wam pokażę* (*Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, 2007, reż. Dani Levy). Komedia ta opowiada o żydowskim nauczycielu aktorstwa, który ma pomóc Hitlerowi przygotować się do wygłoszenia przemówienia noworocznego.

²⁷ *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland*, 2017, reż. Sam Garbarski).

²⁸ Tamże.

obóz przejściowy – miejsce, gdzie po 1945 roku koncentrowała się spora część żydowskiego życia; po drugie, jak sportretowani zostali sami Dipisi. Czy mimo ich zaangażowania w ten nie do końca uczciwy interes mogą być odbierani jako ofiary? Warto zacząć od samego miejsca akcji, czyli obozu niedaleko Frankfurtu nad Menem²⁹. Film Garbarskiego nie wpisuje się w estetykę niemieckich *Trümmerfilme*, nawet jeśli w wielu scenach elementem *mise-en-scène* są ruiny. Świat przedstawiony w *Bye bye Germany* nie wydaje się niebezpieczny czy mroczny, co jest cechą konstytutywną powojennych „filmów ruin” oraz dzieł nawiązujących do tej tradycji kinematograficznej. Można taki stan rzeczy tłumaczyć względami genologii, ponieważ dzieło Garbarskiego jest komedią czy też komediodramatem, nakręconą w stylu zerowym³⁰. Z pewnością obecność wielu elementów humorystycznych nie współgra z estetyką typową dla *Trümmerfilme*.

Garbarski odcina się nie tylko od dziedzictwa „filmów ruin”, ale też stara unikać się wizualnych klisz, które bezpośrednio kojarzą z Holokaustem. Nie ma więc np. wież wartowniczych, a wnętrza baraków nie są zastawione wielopiętrowymi łózkami³¹. Nawet jeśli w pojedynczych ujęciach widoczne jest ogrodzenie z drutu kolczastego, to nie stanowi ono już bariery nie do pokonania, ponieważ obóz można bez problemu opuszczać i do niego wracać. Ponadto drut pojawia się tylko jako element scenografii, nigdy nie staje się głównym tematem. Reżyser nie wykorzystuje ujęć, w których ogrodzenie byłoby na pierwszym planie, co mogłoby budzić skojarzenia z wizualnymi kliszami reprezentującymi Holokaust. W ujęciu ustanawiającym pokazuje obóz z lotu ptaka. Widać wtedy bramę oraz baraki. Aby uniknąć automatycznych skojarzeń z miejscami Zagłady, nad bramą umieszczono gwiazdę Dawida, a także napis UNNRA TEAM 533 (od ang. *United Nations Relief and Rehabilitation Administration*, czyli Administracja Narodów Zjednoczonych do spraw Pomocy i Odbudowy). Jakkolwiek wielu widzów może nie znać tego skrótu, to wydaje się, że żydowski symbol jasno zaznacza, że prezentowany teren nie jest obozem nazistowskim. Jeśli uznać, że tabu dotyczące przedstawiania doświadczeń Dipisów jest związane z niechęcią do ukazywania powojennej separacji Żydów od społeczeństwa większościowego, to reżyserowi

²⁹ Może być to obóz Frankfurt Zeilsheim, jak sugeruje Lea Wohl von Haselberg. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Brief an den Regisseur, Saarbrücken, 20.07.1971*, [w:] *Einblendungen. Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg, Berlin 2022, s.59.

³⁰ Recenzując *Bye Bye Germany*, Birgit Roschy krytykuje styl Garbarskiego oraz całkowity brak lokalnego kolorytu, uznając jego komedię za Europudding. Zob. Birgit Roschy, *Kritik zu Es war einmal in Deutschland...*, [w:] „edp Film“, 24.03.2017, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/es-war-einmal-deutschland>, [dostęp: 12.02.2024].

³¹ Pojawiają się one natomiast w scenach retrospektywnych, w których ukazane są doświadczenia głównego bohatera z obozu koncentracyjnego.

udało się znaleźć rozwiązanie tego problemu. Obóz przejściowy w *Bye bye Germany* nie jest bowiem odizolowany od reszty świata, a bohaterowie podróżują swobodnie po okolicy, aby sprzedawać Niemcom swoje produkty.

Po II wojnie światowej w obozach przejściowych przebywali przede wszystkim Żydzi z Europy Wschodniej. Przypomina o tym jedna z początkowych scen filmu, w której główny bohater wraca z miasta do obozu. Przy bramie panuje tłok, słychać rozmowy w różnych językach. Choć Bermann jest niemieckim Żydem, to jedna z kobiet po polsku mówi mu dzień dobry, ktoś inny również po polsku proponuje bohaterowi kupno papierosów, jednak on odpowiada po niemiecku. To nie uchodźcy z Polski są bohaterami *Bye Bye Germany*, zarówno główny protagonista, jak i jego współpracownicy są niemieckimi Żydami³² – reemigrantami oraz osobami, które dotrwały aż do wyzwolenia obozów. Biorąc pod uwagę, co Bodemann pisał o „teatrze pamięci”, wydaje się, że tacy bohaterowie mogli być bliżsi niemieckiej widowni niż Dipisi z Europy Wschodniej. Badacz podkreślał, że wyimaginowany obraz Żydów, z którymi mogą utożsamiać się przedstawiciele społeczeństwa większościowego, wykreował się pod wpływem wspomnień pogromów z listopada 1938 roku. W ofiarach widzi się przedstawicieli niemieckiego mieszczaństwa³³, takich jak właśnie Bermann, pochodzący z zamożnej, frankfurckiej rodziny, która zajmowała się handlem. Sklep, który prowadził przed wojną z braćmi, stoi opuszczony. Ujęcia witryny z powybijanymi oknami mogą dodatkowo ewokować skojarzenia z nocą kryształową, nawet jeśli nazwa tego wydarzenia nie pada w filmie.

³² Wskazuje na to przede wszystkim fakt, że posługują się językiem niemieckim (bez akcentu). Przemawiają za tym także ich nazwiska (Bermann, Holzmann, Verständig, Krautberg). Polskim Żydem mógłby być ewentualnie Fajnbrot (ze względu na spolszczony zapis jego nazwiska), który przeżył obóz w Płaszowie, pracując w fabryce Schindlera. Jednak ten wątek nie został rozwinięty. Można zatem założyć, że bohaterowie są przede wszystkim odbierani jako niemieccy Żydzi.

³³ Wpływ wspomnienia nocy kryształowej na „teatr pamięci” został dokładnie opisany w drugim rozdziale.



Ilustracja 15. Zdewastowany sklep w *Bye bye Germany* – ewokowanie wspomnień nocy kryształowej

Bermann jest więc portretowany jako ofiara, co pasuje do koncepcji „teatru pamięci”. Świadczą o tym nie tylko sceny, w których retrospektywnie ukazane zostały jego doświadczenia z obozu koncentracyjnego, lecz także te, które potwierdzają, iż bohater wciąż mierzy się z traumą niedawnych wydarzeń. Gdy mężczyzna odwiedza rodzinny sklep, wracają do niego wspomnienia z aresztowania najbliższych – drży, walczy z łzami. Garbarski ukazuje go na pierwszym planie, w zbliżeniu, co kreuje poczucie bliskości z widzem. W warstwie audialnej, jako dźwięk ponadkadrowy, umieszczono odgłosy tego wydarzenia – krzyki gestapowców, rodziny. Dopiero głos amerykańskiej agentki sprawia, że bohater wraca do rzeczywistości, wtedy cichną też krzyki. Kolejną sceną utrwalającą wizerunek Bermanna jako ofiary, obarczonej traumą, jest ta, w której zwierza się on agentce. Po oddaleniu zarzutów para zbliża się do siebie. Gdy leżą w łóżku, bohater wyznaje: „Byłem klaunem morderców moich braci”³⁴, a następnie zaczyna płakać, wtulając się w kobietę. Nie tylko on portretowany jest jako strauumatyzowana ofiara. Także jego współpracownicy wpisują się w ten schemat przedstawiania Żydów – stracili rodziny, są „Ocalałymi resztkami”, jednymi, którym udało się przeżyć, sami borykają się z niepełnosprawnościami. Verständig został tak mocno pobity przez nazistę, że stracił oko. Symbolem kondycji psychicznej czy też fizycznej bohaterów może być pies, który widoczny jest w pierwszym ujęciu filmu, gdy kuśtyka przez obóz, ponieważ ma jedynie trzy nogi.

³⁴ *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland*, 2017, reż. Sam Garbarski).

Garbarski wydaje się świadomy, że portretowanie Żydów jako niewinnych, bezbronnych ofiar jest pewnego rodzaju kliszą. Sami bohaterowie żartują z tego, że Krautberg wprowadzie nic nie potrafi, ale wywołuje u Niemców poczucie winy. Mężczyzna jest Ocalałym z Auschwitz, o czym przypomina numer wytatuowany na jego przedramieniu. Gdy jedna z klientek zauważa tatuaż, od razu zaczyna się tłumaczyć, że ona nic złego nie zrobiła w czasie wojny. Ostatecznie decyduje się kupić wszystko, co oferują jej żydowscy domokrażcy. Bohaterowie są więc świadomi roli ofiar, którą przypisano im w „teatrze pamięci” i starają się jak najlepiej wykorzystać poczucie winy Niemców. Nie są biernymi uczestnikami zdarzeń, lecz stają się aktywnymi twórcami tego spektaklu. Jednocześnie podchodzą do wyznaczonych im ról i powojennej sytuacji z dużym poczuciem humoru oraz dystansem, co wpisuje się w komediową konwencję *Bye bye Germany*.

Przekonanie o tym, jakoby Żydzi instrumentalizowali tragedię Holokaustu do osiągnięcia własnych (finansowych) korzyści wiąże się z tzw. antysemityzmem wtórnym³⁵. Dzieło Garbarskiego nie jest jednak filmem antysemitycznym. Bermann nie został sportretowany jako wyrachowany biznesmen, „kapitalistyczny krwio pijca”, co jest powszechnym motywem antysemitycznych karykatur. Mimo uwikłania w nie do końca uczciwy interes jest on pozytywnym bohaterem. Decyduje o tym konwencja filmu. *Bye bye Germany* można bowiem uznać za rodzaj *heist movie*³⁶ z elementami komediowymi. Bermann rekrutuje grupę współpracowników, aby zrealizować nieczyny plan. Pragnie wzbogacić się na sprzedaży pościeli i ręczników po zawyżonych cenach, często kłamiąc. Bohaterowie m.in. podszywają się pod przyjaciół z frontu zaginionych członków rodziny bądź też przedstawiają się jako lekarze. W wielu przypadkach widza może śmieszyć naiwność Niemców, którzy bardzo łatwo dają się oszukać, co pozwala publiczności kibicować żydowskiemu domokrażcom.

Konwencja *heist movie* sprawia również, że Bermann i jego wspólnicy nie są ukazani tylko jako żydowskie ofiary, lecz także jako gangsterzy bądź też mafiosi. Nieprzypadkowy jest więc oryginalny tytuł (*Es war einmal in Deutschland*), ponieważ można odczytywać go jako nawiązanie do filmu *Dawno temu w Ameryce* (*Once Upon a Time in America*, 1984, reż. Sergio Leone), który w Niemczech funkcjonował pod tytułem *Es war einmal in Amerika*. W końcu bohaterami u Leone też są Żydzi i mafia. Ubiór protagonistów *Bye bye Germany* (długie płaszcze i kapelusze) może budzić skojarzenia z wizerunkami gangsterów z amerykańskich filmów, których akcja rozgrywa się w pierwszej połowie XX wieku.

³⁵ Zjawisko to zostało przybliżone w rozdziale pierwszym.

³⁶ Zob. Ludger Kaczmarek, *Heist Movie*, [w:] „Lexikon der Filmbegriffe”, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:heistmovie-6608>, [dostęp: 01.02.2024].

Znacząca jest także praca kamery. Gdy Bermann i Holzmann zaczynają werbować współników, portretowani są właśnie jak gangsterzy. Kiedy wchodzi do lokalu, najpierw można zobaczyć ich buty, a następnie panoramiczny ruch kamery do góry ukazuje całe sylwetki bohaterów.

Nawiązanie do filmu Leone wydaje się o tyle nieprzypadkowe, że także u Garbarskiego pojawia się motyw zemsty, i to na trzech płaszczyznach. Za akt zemsty można uznać samo sprzedawanie Niemcom bielizny po zawyżonych cenach. W filmie dochodzi także do prawdziwej zemsty za wydarzenia z okresu II wojny światowej. Krautberg rozpoznaje we właścicielu kiosku nazistę, który służył w Auschwitz. Bohaterowie podpalają budkę, zabijając go. Haselberg zwraca uwagę, że skomplikowana jest moralna ocena żydowskich protagonistów, nie będącymi ofiarami przemocy, lecz jej sprawcami³⁷. Bohaterowie *Bye bye Germany* płacą jednak wysoką cenę za swoją zemstę. Zaraz po podpaleniu pojawiają się wątpliwości, czy przypadkiem nie doszło do pomyłki i nie zabito przypadkowej osoby. Informacja ta jest na tyle przytłaczająca dla Krautberga, że odbiera on sobie życie. Dopiero po jego śmierci potwierdza się przypuszczenie, że sprzedawca w kiosku był nazistowskim oprawcą, który po wojnie przyjął tożsamość jednej z ofiar.

Zemsta dotyka również Lublinera (filmowego antagonisty) – Żyda, który także mieszka w obozie i działa na czarnym rynku. Mężczyzna obrabował głównych bohaterów, zabierając niemal wszystko, co udało im się zarobić na handlu bielizną. Bermann wraz ze współnikami, uzbrojeni w łomy, niszczą więc elegancki samochód Lublinera. W scenie tej można doszukiwać się wielu intertekstualnych nawiązań. Gdy protagoniści trzymają łomy na barkach niczym broń, przypominają Donnie'ego Donowitza z *Bękartów wojny* (*Inglourious Basterds*, 2009, reż. Quentin Tarantino).

³⁷ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 241.



Ilustracja 16. Bohaterowie *Bye bye Germany* (od góry) i Donnie Donowitz z *Bękartów wojny* – filmowe wizerunki żydowskich mścicieli

Można ten fragment odczytywać również jako przykład klasycznej sceny porachunków mafii, chociaż Lubliner ucieka już na samym początku, nie próbując się bronić. Styl tej sceny (muzyka ilustracyjna oraz sposób kadrowania) budzi przede wszystkim skojarzenia z pojedynkami w westernach, co stanowi kolejne odniesienie do twórczości Leone.

Garbarski bawi się w swoim filmie licznymi popkulturowymi nawiązaniem. Konwencja *heist movie* pozwala na ukazanie żydowskiego życia w okresie powojennym z perspektywy wcześniej rzadko pojawiającej się w kinie. Dipisi są nie tylko (i nie przede wszystkim) biernymi ofiarami, których wizerunek pasuje do „teatru pamięci”, lecz także sprytnymi handlarzami, starającymi zarobić się na poczuciu winy Niemców. Komedioве ujęcie tematu umożliwia tworzenie dualnego obrazu Dipisów – odgrywają oni zarówno role gangsterów/mafiosów, jak i ofiar, z którymi widzowie są w stanie współodczuwać. Reżyser z przymrużeniem oka podchodzi do planu wzbogacenia się na sprzedaży pościeli, natomiast o wiele poważniej traktuje ukazywanie traumy II wojny światowej, co potwierdzają takie sceny, jak ta, ukazująca retrospektywnie aresztowanie rodziny Bermanna. Warto wziąć pod uwagę, że rozmowa bohatera z agentką, podczas której mężczyzna zaczyna płakać i przytula

się do kobiety, to jedna z ostatnich scen filmu. Przypomina ona, że jest on przede wszystkim strauumatyzowanym Ocalałym.

Bye bye Germany swoją premierę miało na festiwalu w Berlinie, gdzie twórcy otrzymali kilkuminutowe owacje³⁸. Garbarskiemu udało się poruszyć temat pomijany w refleksji nad żydowskim życiem po II wojnie światowej, jednocześnie nie łamiąc żadnego tabu i unikając kontrowersji. Umożliwiła to konwencja, na którą się zdecydował, czyli wspomniany już *heist movie* z elementami komedii, lecz także opisywany bajkowy wymiar. Reżyser nie dystansuje się w pełni od wyobrażeń społeczeństwa większościowego o Żydach, co również mogło wpłynąć na sukces filmu. Żydowscy protagoniści zostali przedstawieni jako strauumatyzowane ofiary, które mimo wszystko starają się rozpocząć nowe życie (nie tylko zagranicą, ale również w Niemczech, co jest ważne dla „teatru pamięci”). Jednocześnie *Bye bye Germany* – jako komedia – wyśmiewa pewne wyobrażenia. Żartują z nich sami bohaterowie i cynicznie wykorzystują je, aby rozwinąć własny biznes. Garbarski bazując na skonwencjonalizowanym wizerunku Ocalałych, sygnalizuje jednocześnie, że jest świadomy funkcjonowania „teatru pamięci”. Żydzi w jego filmie nie pozostają bierni, lecz biorą los we własne ręce, akceptując (a nawet wykorzystując) rolę, która została im przypisana. Fakt, iż *Bye bye Germany* jest komedią, pozwala reżyserowi spojrzeć na politykę pamięci z dystansem, a także sportretować Dipisów nie tylko jako ofiary, ale też sprytnych handlarzy, przypominających filmowych mafiosów. Dowodzi to, że temat żydowskich uchodźców, którzy po wojnie działali na czarnym rynku, wciąż pozostaje pewnego rodzaju tabu. Poruszanie go w poważnym tonie mogłoby wywołać kontrowersje, ale sięgnięcie po komediowe schematy łagodzi potencjalnie niewygodny przekaz, biorąc go w nawias farsowej z ducha opowieści.

³⁸ Zob. Redakcja „Jüdische Allgemeine“, *Berlinale. Es war einmal in Deutschland*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 13.02.2017, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/es-war-einmal-in-deutschland/>, [dostęp: 01.02.2024].

3.1.2. Świadkowie historii – żydowscy bohaterowie w filmach o procesach przeciwko nazistowskim zbrodniarzom¹

Podczas gdy życie w obozach dla dipisów jest tematem marginalizowanym w dyskursie publicznym, to historie postępowań karnych przeciwko byłym nazistom często stają się inspiracją dla reżyserów. Już procesom norymberskim towarzyszyła chęć utrwalenia ich w formie audiowizualnej², a motyw stawiania hitlerowskich zbrodniarzy przed sądem pojawiał się nawet w dziełach sprzed kapitulacji III Rzeszy, czego przykładem jest proroczy amerykański film – *Nikt nie ucieknie* (*None Shall Escape*, 1944, reż. André De Toth). Dla rozrachunków z tym tematem dokonywanych przez X Muzę emblematyczna okazała się sprawa Eichmanna, która stała się kanwą wielu scenariuszy filmowych³. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że proces w Jerozolimie był transmitowany w telewizji i radiu, przez co zyskał rangę wydarzenia medialnego⁴. Ponadto zwrócenie uwagi na wspomnienia świadków historii w tym czasie można uznać za efekt procesu Eichmanna, który z zeznań Ocalałych – dzięki transmisjom telewizyjnym – po raz pierwszy uczynił wydarzenie medialne⁵. Również kontrowersyjna książka Hanny Arendt *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*) sprawiła, że proces ten do dziś rezonuje wśród twórców kultury. Postępowania sądowe prowadzone w Austrii i Niemczech także doczekały się swoich audiowizualnych reprezentacji. Procesy z lat 60. XX wieku były

¹ Skrócona wersja tego rozdziału została opublikowana w formie artykułu w czasopiśmie „Studia de Arte et Educatione”. Zob. Olga Wesołowska, *Świadkowie, ofiary, mściciele. Żydowscy bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie »Murer: Anatomia procesu« i »Labiryntu kłamstw«*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”, nr 16, 2021, s. 68–84.

² Zob. Herbert Heinzelmann, *Schuld und Gerechtigkeit. Über den Umgang von Filmen mit NS-Tätern vor Gericht*, [w:] „Kinofenster“, https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0902/schuld_und_gerechtigkeit, [dostęp: 01.03.2024].

³ Wśród licznych filmów z różnych części świata, które opowiadają o postawieniu Eichmanna przed sądem w Izraelu, znajdują się m.in.: *Operacja Eichmann* (*Operation Eichmann*, 1961, reż. Robert G. Springsteen), *Człowiek, który pojmał Eichmanna* (*The Man Who Captured Eichmann*, 1996, reż. William Graham), *Specjalista* (*Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*, 1999, reż. Eyal Sivan), *Eichmann* (2007, reż. Robert Young), *Koniec Eichmanna – Miłość, Zdrada, Śmierć* (*Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod*, 2010, reż. Raymond Ley), *Hannah Arendt* (2012, reż. Margarethe von Trotta), *Fritz Bauer kontra państwo* (*Der Staat gegen Fritz Bauer*, 2015, reż. Lars Kraume), *Eichmann Show* (*The Eichmann Show*, 2015, reż. Paul Andrew Williams), *Ostateczna operacja* (*Operation Finale*, 2016, reż. Chris Weitz) czy też *Zerowy czerwca* (*June Zero*, 2022, reż. Jake Paltrow).

⁴ Sposób, w jaki proces Eichmanna był odbierany w Niemczech i Austrii, został przedstawiony w rozdziale drugim.

⁵ Zob. Judith Keilbach, *Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen*, [w:] *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, red. Martin Sabrow, Norbert Frei, Göttingen 2012 s. 289-294.

ważnym wydarzeniem dla Ocalałych, których głos mógł w końcu zostać usłyszany, a historie wysłuchane. Ponadto ich przebieg odzwierciedlał stan niemieckiej oraz austriackiej polityki pamięci. Tożsamość Drugiej Republiki w tamtym okresie opierała się na micie pierwszej ofiary Hitlera, co uniemożliwiało pociąganie byłych nazistów do odpowiedzialności karnej w Austrii. Natomiast w Niemczech rozliczenie się z przeszłością stało się problemem dyskutowanym już w latach 60. XX wieku, na co miał wpływ także drugi proces oświęcimski we Frankfurcie nad Menem (1963-1965)⁶. Około 20 tysięcy osób odwiedziło frankfurcki sąd w trakcie rozprawy, by przysłuchiwać się zeznaniom, a media szczegółowo relacjonowały jej przebieg. Także artyści, w szczególności literaci m.in. Peter Weiss, Günter Grass czy Martin Walser, w swoich dziełach odnosili się do tych wydarzeń⁷. Weiss (żydowski autor, który emigrował w latach 30. z hitlerowskich Niemiec) już w 1965 roku wystawił *Śledztwo (Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen)*⁸. Sztuka ta, utrzymana w konwencji tzw. teatru dokumentalnego (*dokumentarisches Theater*), przeniosła wydarzenia z frankfurckiej sali sądowej na scenę teatralną. Dzieło to wzbudziło dyskusje wśród niemieckich intelektualistów, a krytycy zarzucali Weissowi, że w jego tekście ani razu nie pada słowo „Żyd”⁹. Także kinematografia stosunkowo szybko zareagowała na drugi proces oświęcimski, czego dowodem są dwa filmy z lat 60. – *Morderstwo we Frankfurcie (Mord in Frankfurt, 1968, reż. Rolf Hädrich)* z serii *Miejsce zbrodni (Tatort)* oraz *Świadek z piekła (Zeugin aus der Hölle, 1966, reż. Zika Mitrović)*¹⁰. Jak twierdzi Torben Fischer, takie zainteresowanie zarówno medialne, jak i ze strony społeczeństwa nie powtórzyło się już w wypadku żadnego późniejszego procesu dotyczącego narodowosocjalistycznych zbrodni¹¹.

Współczesne kino wciąż chętnie sięga po historię procesów we Frankfurcie. Dowodem tego jest nie tylko przywoływany już w tej pracy *Labirynt kłamstw (Im Labyrinth des Schweigens, 2014, reż. Giulio Ricciarelli)*, lecz także mini-serial *W niemieckim domu*

⁶ Wpływ tych procesów na politykę pamięci został opisany już w rozdziale drugim.

⁷ Zob. Matthias N. Lorenz, *Deutsche Schriftsteller und der Frankfurter Auschwitz-Prozess*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s. 148-150

⁸ Sztuka Weissa wpisuje się również w dyskusję o możliwości reprezentacji Zagłady i antysemityzmu, na co zwraca uwagę Gertrud Koch. Zob. Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung: visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main 1992, s.234-244.

⁹ Zob. René Schlott, *Vom Ende aller Gewissheiten - Auschwitz auf der Bühne*, [w:] „Zeitgeschichte online“, 01.10.2015, <https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/vom-ende-aller-gewissheiten-auschwitz-auf-der-buehne>, [dostęp: 7.04.2025].

¹⁰ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, s. 44, a także s. 235-238.

¹¹ Zob. Torben Fischer, *Frankfurter Auschwitz-Prozess*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007, s.139-142.

(*Deutsches Haus*, 2023, reż. Annette Hess) oraz amerykańsko-niemiecki film *Lektor* (*The Reader*, 2008, reż. Stephen Daldry), który bazuje na znanej powieści Bernharda Schlinka o tym samym tytule. Jednakże to właśnie *Labirynt kłamstw* uznawany jest za jedno z najważniejszych filmowych dzieł o drugim procesie oświęcimskim, dlatego też został wybrany do analizy w tym podrozdziale. Zestawiony zostanie on z austriackim filmem *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie des Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch), stanowiącym jedną z pierwszych prób rozliczenia się z ułaskawieniem „rzeźnika z Wilna” w trakcie procesu w Grazu. Tak naprawdę to dopiero Frosch nagłośnił sprawę SS-Manna, który w wileńskim getcie przeprowadzał selekcję Żydów, poniżał ich i zabijał. Po aresztowaniu w 1947 roku skazano go na 25 lat robót w Związku Radzieckim, jednak został zwolniony w 1955 roku i wrócił do Austrii. W trakcie procesu odpowiadał za zabójstwo 17 osób, ale został uniewinniony. Reżyser natknął się na historię Murera przypadkowo, zwiedzając Muzeum Żydowskie w Wilnie i wówczas odkrył, że znany na Litwie zbrodniarz wojenny został całkowicie wymazany z austriackiej pamięci zbiorowej. „Teraz, po premierze filmu, nazwisko Murer rzeczywiście stało się znane. I takie było moje pragnienie. Żeby film zostawił pewien ślad i wywołał debatę”¹² – wyjaśnia twórca.

Frosch nie jest jedynym austriackim reżyserem, który porusza temat konieczności rozliczenia byłych nazistów z popełnionych zbrodni i pociągnięcia ich do odpowiedzialności karnej¹³. Jego dzieło bywa porównywane z *Szechitą* (*Schächten*, 2022 reż. Thomas Roth)¹⁴. Oba filmy opowiadają o uniewinnianiu nazistów w procesach, które zorganizowano w powojennej Austrii¹⁵. U Froscha jest to Murer, natomiast Roth odwołuje się do postaci SS-Manna Johanna Gogla, który służył w obozie w Mauthausen i został dwukrotnie uznany za niewinnego (najpierw przed sądem pierwszej instancji w Linzu, następnie w Wiedniu). W *Szechicie* przedstawiono fikcyjną historię zemsty na Goglu¹⁶, dlatego imię bohatera zmieniono na Kurt, aby odciąć się od realnej biografii. Interesująca jest zbieżność imion

¹² Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata z właściwą osobą. Wywiad z Christianem Froschem*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s.478.

¹³ Na marginesie ten wątek pojawia się także w izraelsko-austriackiej koprodukcji *Miłość w czasach Zagłady* (*Ahava Zot Lo Hayta*, 2020, reż. Maya Sarfaty).

¹⁴ Takie porównania można odnaleźć np. w wywiadach z Thomasem Rothem w „Kurierze” czy „Wina – das jüdische Stadtmagazin”. Zob. Gabriele Flossmann, *Regisseur Thomas Roth: »Das Schweigen ist das Schlimme«*, [w:] „Kurier”, 22.11.2022, <https://kurier.at/kultur/regisseur-thomas-roth-das-schweigen-ist-das-schlimme/402232368>, a także zob. Anita Pollak, *Es ist kein Feel Well Movie*, [w:] „Wina – das jüdische Stadtmagazin”, <https://www.wina-magazin.at/es-ist-kein-feel-well-movie/>, [dostęp: 07.03.2024].

¹⁵ Warto też zauważyć, że w filmie Rotha postać Szymona Wiesenthala wspomina Murera, co dodatkowo tłumaczy, dlaczego te dwa dzieła są ze sobą zestawiane

¹⁶ Fabuła tego dzieła zostanie jeszcze omówiona w dalszej części tego rozdziału.

bohatera i późniejszego kontrowersyjnego prezydenta Austrii – Waldheima. Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy twórcy celowo zdecydowali się na takie podobieństwo. Próby postawienia przed sądem nazistowskich zbrodniarzy to także jeden z głównych wątków *Rodowodów* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel)¹⁷. W Wiedniu trwają przygotowania do procesu byłego strażnika z obozu, aby go skazać, potrzebne są zeznania Ocalałego Hermanna Gebirtiga, mieszkającego w Nowym Jorku. Bohater nie chce przyjechać do Austrii, gdyż boi się konfrontacji z przeszłością i traumą związaną ze stratą rodziców. W końcu postanawia przezwyciężyć swój lęk i decyduje się dać świadectwo. Mimo to był nazista zostaje uniewinniony, co budzi skojarzenia między innymi ze sprawą Murera, jednak akcja filmu rozgrywa się później, w latach 80. XX wieku, w cieniu afery Waldheima. Dzieła o nieudanych rozliczeniach i procesach, które kończyły się ułaskawieniami byłych nazistów (jeśli w ogóle do nich doszło), można odczytywać jako formę krytyki ówczesnej polityki pamięci opartej na micie pierwszej ofiary.

W analogiczny sposób można interpretować film *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber). Nie opowiada on wprawdzie o procesach przeciwko nazistom, ale rozgrywa się – tak jak dzieła Rotha i Froscha – w latach 60. XX wieku. Gruber opowiada historię rodziny, która przeżyła II wojnę światową, ukrywając się w Wels – małej miejscowości niedaleko Linzu. Ruth i jej córka Katharina w obawie przed powojennym antysemityzmem zatajają swoje żydowskie korzenie. Urodzona już po wojnie Hanna (wnuczka Ruth) nawet nie wie, że jest Żydówką. Zarówno Ruth, jak i Katharina zostały ukazane jako osoby obarczone traumą Holokaustu, co jest typowe dla filmowych wizerunków Ocalałych. Gruber pokazuje, jak te dwie bohaterki w różny sposób radzą sobie z wspomnieniami II wojny światowej. Podczas gdy Ruth oczekuje zemsty, to Katharina nie chce rozmawiać o wydarzeniach z przeszłości¹⁸. Ich opowieści nie wpisują się w dominującą wówczas w Austrii narrację o historii II wojny światowej¹⁹. Prowadzi to do konfliktu pamięci,

¹⁷ Film ten będzie analizowany w dalszych częściach pracy – podrozdziale o Ocalałych, którzy patrzą na traumatyczne wydarzenia z perspektywy wielu dekad, a także w tym o wizerunkach drugiego pokolenia.

¹⁸ Fragment ten opiera się na artykule opublikowanym w czasopiśmie „Politeja” zob. Olga Wesołowska, *Odkrywanie żydowskiej tożsamości w powojennej Austrii na przykładzie filmu »Śpiące psy Hanny«* Andreasa Grubera, [w:] „Politeja”, nr 84, 2023, s. 89-100.

¹⁹ Więcej o rozliczeniach z przeszłością w *Śpiących psach Hanny* pisze Jakub Gortat oraz Tobias Ebbrecht-Hartmann. Zob. Jakub Gortat, *»Hannas schlafende Hunde«* (2016): *Andreas Gruber's and Elisabeth Escher's Coming to Terms with the Nazi Past in Austria*, [w:] „Journal of Austrian Studies”, Vol. 53, No. 4, 2020, a także zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Białe plamy, dzisiaj. Obraz nazistowskiej przeszłości we współczesnym kinie austriackim*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s.453-456.

który znalazł swój wyraz m.in. w procesach przeciwko nazistom, gdy zeznania Ocalałych nie mieściły się w społecznych ramach pamięci.

W filmach o postępowaniach karnych przeciwko zbrodniarzom wojennym żydowscy bohaterowie pojawiają się przede wszystkim w dwóch rolach – jako świadkowie oraz jako inicjatorzy procesów. Powracającymi postaciami są: w Niemczech Fritz Bauer, a w Austrii Szymon Wiesenthal. Poświęcono im takie dzieła jak *Fritz Bauer kontra państwo* (*Der Staat gegen Fritz Bauer*, 2015, reż. Lars Kraume), telewizyjne *Akta Generalne* (*Die Akte General*, 2016, reż. Stephan Wagner) czy też dokumenty np. *Sztuka pamiętania – Szymon Wiesenthal* albo *Fritz Bauer – Śmierć na raty* (*Fritz Bauer – Tod auf Raten*, 2010, reż. Ilona Ziok). Jako postaci drugoplanowe pojawiają się oni w *Labiryncie kłamstw* (Bauer), *Szechicie* oraz *Murer: anatomia proces* (Wiesenthal). Zainteresowanie biografiami Bauera i Wiesenthala można tłumaczyć ich obecnością w pamięci kulturowej oraz dyskursie publicznym. Obaj są postaciami upamiętnianymi, ich imiona noszą centra badawcze, nagrody czy też ulice. Często ich historie łączy się z popularnym w kulturze motywem żydowskiej zemsty. Wiesenthal był znany jako „łowca nazistów”, w ten sam sposób prasa czasami pisała również o Bauerze. Dla analizy wizerunku Ocalałych kluczowe jest uwzględnienie nie tylko motywu żydowskiego mściciela, lecz przede wszystkim ich roli jako świadków historii, ponieważ to ona oddziałuje na politykę pamięci i procesy związane z upamiętnieniem Holokaustu.

Świadkowie, ofiary, mściciele... Żydowscy bohaterowie w filmach *Murer: Anatomia procesu* i *Labirynt kłamstw*

W centrum zainteresowania tego podrozdziału znajdują się dzieła²⁰ (*Labirynt kłamstw* oraz *Murer: anatomia procesu*), w których można odnaleźć żydowskich protagonistów w różnych rolach – świadków i oskarżycieli. *Labirynt kłamstw* jest długometrażowym debiutem Ricciarelliego, natomiast Frosch, tworząc dzieło o Murerze, miał większe doświadczenie, w tym kilka wyróżnień na koncie²¹. Oba filmy były nagradzane, a ich sukcesy zostaną przedstawione w dalszej części rozdziału. Zarówno Frosch, jak i Ricciarelli odwołują się do prawdziwych wydarzeń, ale cele, które im przyświecały, był zgoła odmienne.

²⁰ W rozdziale tym zostaną przeanalizowane jedynie filmy fabularne. Wprawdzie istnieją obrazy dokumentalne o Bauerze czy Wiesenthalu, jednak to właśnie kino fikcji pozwala zwrócić uwagę na relacje między Żydami a społeczeństwem większościowym.

²¹ Frosch został nagrodzony na festiwalu Diagonale w Grazu za filmy *Totalna terapia* (*Die totale Therapie*, 1996, reż. Christian Frosch) i *Trudna droga przed nami* (*Von jetzt an kein Zurück*, 2014, reż. Christian Frosch).

Austriacki reżyser uznaje swój film za „polityzujący”²², zaznaczając, że nie pragnął stworzyć dramatu historycznego, lecz dzieło, które pozwoli na refleksję nad przeszłością:

Dla mnie jest to film o drugiej republice i o tym, jak można obchodzić się z przeszłością. Prawdopodobnie ma to coś wspólnego z moim pokoleniem [rocznik 1966, o rok młodszy od Ricciarelliego – przyp. OW.]. Powstają filmy, które skupiają się nie tyle na zbrodniach, co ich przepracowaniu. Austria, w której dorastaliśmy, to kraj mitów, które nam opowiadano i z powodu których dziś nadal cierpimy²³.

Natomiast niemiecki twórca podkreślał w wywiadach, że zależało mu na emocjonalności przekazu²⁴.

Różnice w podejściu do tematu procesów w przypadku Froscha i Ricciarelliego można wyjaśnić specyficznym niemieckim i austriackim kontekstem. Debaty rozliczeniowe w tych dwóch krajach przebiegały w odmienny sposób. Podczas gdy *Labirynt kłamstw* jest historią sukcesu, to *Murer: anatomia procesu* wpisuje się w nurt dzieł krytycznych²⁵ wobec austriackiej polityki. Jest to dramat sądowy²⁶, w którym sceny składania zeznań stanowią dużą część szużetu. W filmie pojawia się wielu żydowskich bohaterów, przede wszystkim w roli świadków. Jest też żydowska dziennikarka z USA, przyjeżdżająca do Grazu jako korespondentka, a także inicjator procesu – Szymon Wiesenthal. W przypadku tego dzieła trudno jednoznacznie stwierdzić, kto jest głównym protagonistą. Polifoniczność narracji można uzasadnić tym, że Frosch nie chciał „(...) po raz kolejny opowiedzieć o zbrodniach hitlerowskiego reżimu”²⁷, lecz pragnął zrozumieć „jak osoby pełniące tak fundamentalnie różne role (sprawcy, widza, ofiary) tworzyły i nadal tworzą Republikę Austrii”²⁸. Jedno z pierwszych ujęć pokazuje Murera razem z żoną i adwokatem w trakcie przygotowań do rozprawy. To właśnie jego nazwisko pojawia się w tytule, a oś akcji stanowi proces wytoczony przeciwko niemu. Mimo to Frosch nie planował nakręcić dzieła o oprawcy.

²² Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Białe plamy, dzisiaj...*, s.452.

²³ Zob. Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata...*, s. 479.

²⁴ Zob. Frank Arnold, *Interview mit Giulio Ricciarelli über seinen Film »Im Labyrinth des Schweigens«*, [w:] „epd Film“, 10.11.2014, <https://www.epd-film.de/meldungen/2014/interview-mit-giulio-ricciarelli-ueber-seinen-film-im-labyrinth-des-schweigens>, [dostęp: 01.03.2024].

²⁵ Można to powiązać z austriacką tradycją twórców „kalających własne gniazdo”, tzw. Nestbeschmutzerów. Zob. Karol Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, a także zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s.45-70.

²⁶ Reżyser zaprzecza, jakoby inspiracją miał być inny dramat sądowy - *Anatomia morderstwa* (*Anatomy of a Murder*, 1959, reż. Otto Preminger), na co wskazywałby podtytuł filmu o Murerze. Zob. Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata...*, s.481.

²⁷ Cyt. za: Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Białe plamy...*, s.452.

²⁸ Tamże.

Pierwsza scena rozgrywająca się w sądzie służy wprowadzeniu i awizuje najważniejsze tematy. Na sali jest głośno, wszyscy szukają swoich miejsc. „Na początku kamera błędzi i jakby nie radzi sobie z przyporządkowaniem ról – kto jest sprawcą, kto widznią, kto ofiarą”²⁹ – wyjaśnia reżyser w jednym z wywiadów. Tobias Ebbrecht-Hartmann podkreśla teatralność, jaką wyróżnia się ta scena. Jeszcze zanim sala sądowa zostanie otwarta, w zbliżeniach pokazano charakterystyczne dla niej przedmioty, m.in. krzyż, biurko z aktami sprawy i mikrofonami, co budzi skojarzenia z oglądaniem scenografii przygotowanej na potrzeby spektaklu. Frosch ukazuje nawet, jak przed otwarciem drzwi jeden z pracowników sprawdza jeszcze mikrofon.

Pierwsze ujęcia z sądu pokazują pustą salę sądową, która stopniowo wypełnia się ludźmi. Przywodzi to na myśl pustą salę teatralną, w której zbiera się publiczność i aktorzy. Wrażenie teatralności potęgowane jest przez ścieżkę dźwiękową, którą współtworzą szept i fragmenty przemówień politycznych³⁰

Na tle tego szumu wybrzmiewają szczególnie trzy wypowiedzi, które powracają w dalszej części filmu: „Eichmann wspomniał Murera w trakcie procesu, więc austriackie sądy nie mogły pozostać bezczynne”, „Morderca!” oraz „Oko za oko”³¹. Pierwsza wypowiedź przypomina, że austriackiej jurysdykcji nie zależało na przeprowadzaniu procesów zbrodniarzy wojennych. Okrzyk „Morderca!” odsyła do postaci Ocalałych, którzy w trakcie zeznawania dają ponieść się emocjom. Natomiast starotestamentowe „Oko za oko” zapowiada motyw żydowskiej zemsty.

Reżyser kieruje uwagę widza na wiele grup i problemów. Murer staje się „(...) narzędziem wielogłosowej opowieści, która *peu à peu* tworzy przerażający obraz tamtych czasów”³². Dzięki tak skonstruowanej narracji film ten można odbierać jako portret austriackiego społeczeństwa, które postrzega siebie jako pierwszą ofiarę Hitlera, o czym przypomina mowa końcowa obrońcy Murera.: „Austria jest wolna. Minęło osiem lat³³ od momentu, w którym mogliśmy wiwatować. Koszmar nazistowskiej władzy i okupacji zakończył się”³⁴. Koledzy oskarżonego oraz jego przełożeni twierdzą, że o zbrodniach

²⁹ Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata...*, s.485.

³⁰ Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Białe plamy...*, s.448.

³¹ *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie des Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch).

³² Jens Balkenborg, *Kuchen zwischendurch*, [w:] „Der Freitag“, nr 47, 2018, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kuchen-zwischendurch>, [dostęp: 23.02.2024].

³³ W 1955 roku został podpisany traktat państwowy i zakończyła się okupacja Austrii przez siły aliantów.

³⁴ *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie des Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch).

dowiedzieli się dopiero po wojnie, z gazet. Frosch pokazuje, jak historie opowiadane przez Ocalałych nie mieszczą się w społecznych ramach pamięci. Ówczesna polityka pamięci w Austrii zrównywała wszystkie ofiary II wojny światowej – Żydów i poległych żołnierzy Wehrmachtu, a w dyskursie publicznym nie pojawiała się refleksja o wyjątkowości Zagłady. Oskarżony, gdy kolejni świadkowie zeznają przeciwko niemu, niczym mantrę powtarza, że musiało dojść do pomyłki. Przypomina to retorykę znaną z afery Waldheima, a w tle wyraźnie pobrzmiewa jego słynne tłumaczenie: „Wykonywałem tylko swój obowiązek”³⁵. Podobieństwa między sprawą Murera a aferą Waldheima nie są przypadkowe i reżyser wydaje się specjalnie zwracać na nie uwagę. Jakub Gortat uznaje nawiązania do wydarzeń wokół afery Waldheima, które pojawiają się w filmie kilkakrotnie, za rodzaj palimpsestu³⁶ - „Nakładanie się dwóch opowieści o bardzo podobnej narracji wskazuje na to, że według Froscha niewiele się zmieniło w austriackiej kulturze pamięci przez dwie dekady(...)”³⁷.

Labirynt kłamstw, podobnie jak i film *Murer: anatomia procesu*, jest pewnego rodzaju portretem społeczeństwa tamtych lat, tym razem niemieckiego. Główny bohater to młody prawnik Johann Radmann, który nie ma pojęcia, co wydarzyło się w Auschwitz. Przez przypadek dowiaduje się, że w pobliskiej szkole – jako nauczyciel – pracuje były nazista. Rozpoznał go Ocalały z Holokaustu (artysta Simon Kirsch). Dziennikarz Thomas Gnielka³⁸ uważa, że nazistę trzeba postawić przed sądem, jednak jego apel spotyka się z niezrozumieniem. Jedynie Radmann okazuje zainteresowanie sprawą i na własną rękę zaczyna prowadzić śledztwo. Szybko pojmuje, że na ławie oskarżonych powinno zasiąść dużo więcej osób, nie tylko zdemaskowany nauczyciel. Tak rozpoczynają się poszukiwania świadków i przygotowania do ogromnego procesu przeciw zbrodniarzom z Auschwitz i Auschwitz-Birkenau. Główny bohater zostaje w filmie przedstawiony niczym superbohater – młody, przystojny, odważny, decyduje się na walkę ze wszystkimi w imię prawdy. Akcja filmu kończy się w momencie, gdy rozpoczyna się proces. *Labirynt kłamstw* nie koncentruje się ani na zbrodniarzach, ani na świadkach, lecz na zmaganiach Radmanna z przeszłością. Protagonista musi skonfrontować się z tym, co wydarzyło się w Auschwitz, a także z prawdą o własnym ojcu, który nie należał do ruchu oporu w III Rzeszy, lecz był członkiem NSDAP.

³⁵ Zob. Heidemarie Uhl, 1986: *Die Waldheim-Affäre*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte”, https://www.hdgoe.at/waldheim_affeere_1986, [dostęp: 23.02.2023].

³⁶ Zob. Jakub Gortat, *Wydobywanie nazistowskiej przeszłości we współczesnym filmie austriackim. »Murer – Anatomia procesu« (2018) i »Świadectwo« (2017)*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. tenże, Wrocław 2023, s.416-417.

³⁷ Tamże, s. 408.

³⁸ W filmie pojawiają się historyczne postaci, jedną z nich – obok Fritza Bauera – jest właśnie Gnielka.

Postawa młodego prawnika stanowi, jak słusznie zauważa Magdalena Saryusz-Wolska, zapowiedź ruchu studenckiego roku 1968 i pokolenia, które żądało rozliczenia z przeszłością³⁹. Z tego powodu żydowscy bohaterowie odgrywają w filmie Ricciarelliego drugoplanową rolę, co nie oznacza jednak, że dzieło to nie stanowi ciekawego materiału dla analizy wizerunku diaspory oraz obrazowania stosunków panujących między nią a społeczeństwem większościowym.

Reżyser ukazuje kraj w epoce powojennego rozkwitu gospodarczego, gdy o nazistowskiej przeszłości milczano. Oryginalny tytuł filmu (*Im Labyrinth des Schweigens*) to właściwie „labirynt milczenia”, a nie kłamstw. Magdalena Saryusz-Wolska podkreśla, że początkowa niewiedza głównego bohatera „(...) ilustruje znaną tezę o latach 50. jako epoce milczenia, w której społeczeństwo RFN cieszyło się cudem gospodarczym pod przywództwem Adenauera, zamiast rozliczać się z przeszłością”⁴⁰. Zauważa też, że jest to mało prawdopodobne, aby osoba o pozycji Radmanna, dorastająca wśród prawniczej elity, rzeczywiście nie miała pojęcia o tym, co się działo w obozach koncentracyjnych⁴¹. Trzeba jednak pamiętać, że przemiana głównego bohatera jest kluczowym elementem fabuły. Radmann reprezentuje na zasadzie *pars pro toto* niemieckie społeczeństwo, które przerwało milczenie i zaczęło rozliczać się z przeszłością. Podobną metamorfozę przechodzi także główna protagonistka serialu *W niemieckim domu*, która pracuje jako tłumaczka w trakcie drugich procesów oświęcimskim. Dopiero pod wpływem tych wydarzeń odkrywa prawdę o obozach Zagłady i konfrontuje się z rodzinną historią. Opowieści o pozytywnych przemianach niemieckich bohaterów, którzy przerywają milczenie i stają się niejako adwokatami żydowskich ofiar, współtworzą „teatr pamięci”. „Film nie wyjaśnia jednak, dlaczego akurat młody i niedoświadczony prokurator Radmann miałby dokonać zwrotu w zachodnioniemieckiej kulturze historycznej”⁴² – pisze Saryusz-Wolska, zwracając uwagę na brak wiarygodności protagonisty. *Labirynt kłamstw* jest filmem, który umacnia wizerunek Niemiec jako „mistrzów przepracowania przeszłości” czy „mistrzów pamiętania”. Pamięć o ofiarach narodowego socjalizmu staje się podstawą budowania pozytywnej tożsamości narodowej.

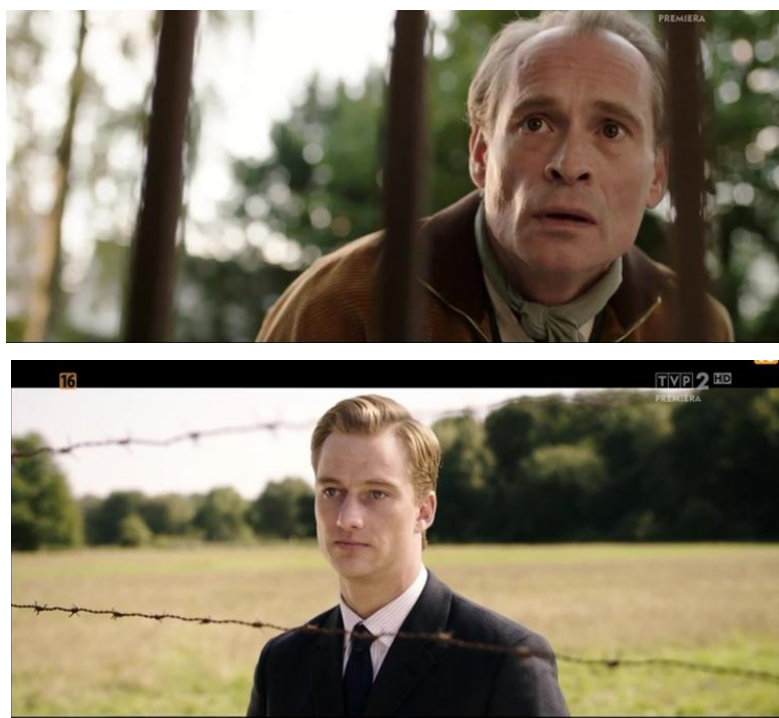
³⁹ Magdalena Saryusz-Wolska, *Śledczy historii. Recenzja filmu „Labirynt kłamstw” Giulio Ricciarellego*, [w:] „Kultura Liberalna”, 19.01.2016, <https://kulturaliberalna.pl/2016/01/19/sledczy-historii-labirynt-klamstw-recenzja/>, [dostęp: 19.02.2024].

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Zob. Tamże.

⁴² Tamże.

Konstrukcja żydowskich protagonistów u Froscha i Ricciarelliego odpowiada przede wszystkim schematowi przedstawiania Żydów jako ofiar, chociaż pojawiają się też odwołania do motywu żydowskiej zemsty. Trzeba przy tym zaznaczyć, że Ocalały może być jednocześnie ofiarą oraz mścicielem. Ta dwoistość leży u podstaw dylematu dotyczącego moralnej oceny Żydów stosujących przemoc. W pierwszej kolejności analizie zostanie poddany motyw ofiary, gdyż jest on dominujący. Główny bohater *Labiryntu kłamstw* mierzy się z prawdą o wydarzeniach w Auschwitz, a *Murer: anatomia procesu* to historia zbrodni popełnionych w wileńskim getcie. Żydzi, którzy pojawiają się w obu filmach, są Ocalałymi z Zagłady. Jednak to w niemieckiej produkcji przede wszystkim odnajdziemy odniesienia do ikonografii Holokaustu. Akcja *Labiryntu kłamstw* rozgrywa się wprawdzie po 1945 roku, ale reżyser zdecydował się sięgnąć do ikonografii typowej dla sposobu przedstawienia obozów. Jednym z najważniejszych symboli jest drut kolczasty. Jego rekonfigurację u Ricciarelliego można odnaleźć w scenie, w której Kirsch rozpoznaje w nauczycielu z pobliskiej szkoły byłego strażnika obozowego⁴³. Bohaterów dzieli wówczas żelazne ogrodzenie, co można uznać właśnie za reminiscencję drutu kolczastego, który zresztą pojawia się w tym filmie w scenie podróży Gnielki i Radmanna do Auschwitz.



Ilustracja 17. Reminiscencja i motyw drutu kolczastego w *Labiryncie kłamstw*

⁴³Przeszłość tego bohatera widz poznaje dopiero później. Opisana scena stanowi więc rodzaj zapowiedzi.

Reżyser nawiązuje także do selekcji więźniów na rampie w obozie, gdy nauczyciel rozstawia dzieci na boisku.



Ilustracja 18. Reminiscencja obozowych selekcji w filmie *Labirynt kłamstwa*

Kolejnym ważnym symbolem Holokaustu, który odgrywa znaczącą rolę dla filmowych wizerunków Ocalałych, jest numer obozowy wytatuowany na przedramieniu. Tatuaz jest nie tylko symbolem tego, że Kirsch przeżył Auschwitz, ale też stygmatyzuje bohatera jako Innego, co zostało omówione w pierwszym rozdziale dotyczącym kodowania żydowskości. Status Kirscha jako Innego podkreśla scena, w której Radmann pyta go, jak po tym wszystkim może jeszcze mieszkać w Niemczech. Tym samym zostaje on niejako wyłączony z niemieckiego społeczeństwa. Fakt, że ikonografia związana z Holokaustem jest obecna przede wszystkim u Ricciarelliego, a nie u Froscha, można powiązać z tym, że *Labirynt kłamstw* opowiada o zbrodniach dokonanych w Auschwitz – obozie, który stał się niejako miejscem-symbolem Zagłady. Natomiast austriacki film skupia się na zbrodniach popełnionych w wileńskim getcie, więc reżyser nie mógł odwołać się do takich symboli jak tatuaże na przedramieniu. Mimo to Frosch również portretuje Żydów jako ofiary. Wprawdzie nie odnosi się do wizualnych znaków Holokaustu, lecz pozwala wybrzmieć emocjonalnym świadectwom bohaterów w trakcie procesu. Ocalali opisują nie tylko straszne warunki życia w getcie, ale także zbrodnie nazistów i utratę najbliższych.

Żydowscy protagoniści w *Labiryncie kłamstw* pozostają bierni i milczą aż do momentu, w którym Radmann zainteresował się ich historią. Scenę, w której pierwszy świadek zdejmuje opaskę z oka, zakrywającą bliznę, można potraktować jako metaforę odkrycia prawdy o zbrodniach w Auschwitz i Auschwitz-Birkenau. Mężczyzna odsłania rany,

ale to nie on, lecz młody prawnik stara się o wymierzenie sprawiedliwości, popadając przy tym niemal w obsesję. W końcu w „teatrze pamięci” rozliczenie z przeszłością oraz upamiętnienie ofiar przedstawiane są jako gwarancja wybawienia, co może wyjaśniać, dlaczego Radmann popada w obłąd. Najważniejszym żydowskim bohaterem w tym filmie jest Kirsch. Nie ma on odwagi opowiadać o tym, co spotkało go w obozie. Gdy w nauczycielu z pobliskiej szkoły rozpoznaje jednego ze strażników z Auschwitz, to nie on, lecz Gnielka stara się, by prokuratura zajęła się sprawą. Kirsch pozostaje bierny, nie chce być nawet świadkiem w procesie. Na prośbę Radmanna, aby zeznawał, reaguje bardzo emocjonalnie, zaczyna się z nim szarpać. Kiedy po chwili uspokaja się, opowiada historię swoich córek bliźniaczek, które padły ofiarą eksperymentów doktora Mengele. Gdy kończy mówić, wpada w szloch. Gnielka przytula go. Poza, którą przyjmują, przypomina matkę pocieszającą dziecko.



Ilustracja 19. Ukazywanie emocjonalności żydowskich ofiar w *Labiryncie kłamstw*

Kirsch pozostaje na tyle bierną postacią, że to nie on – lecz Radmann i Gnielka – jadą do Polski, aby na terenie obozu w Auschwitz zmówić kadisz za jego zmarłe córki. Haselberg podkreśla symboliczny wymiar tego gestu: „(...) scena kadiszu implikuje pojednanie i inscenizuje bliskość między żydowską i nieżydowską postacią: Kirsch demonstruje zaufanie do moralności Radmanna, a ten przyjmuje jego historię i mierzy się z nią”⁴⁴. Kolejną strauumatyzowaną ofiarą w *Labiryncie kłamstw* jest pani Mandelbaum, o której niewiele wiadomo i jedynie nazwisko sugeruje widzom żydowskie korzenie bohaterki. Moment, gdy na chwilę zatrzymuje się przed wejściem do gabinetu Radmanna – jakby się wahając – można

⁴⁴ Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 134.

interpretować jako akt przełamania symptomatycznego milczenia, o którym pisała Aleida Assmann⁴⁵. Wydaje się bowiem, że kobieta po raz pierwszy będzie opowiadać o swoich doświadczeniach z Auschwitz.

Warto zwrócić uwagę jeszcze na innych Ocalałych pojawiających się w *Labiryncie kłamstw*. Ich postaci nie zostały wcześniej poddane analizie, ponieważ trudno odpowiedzieć na pytanie, czy są to *de facto* żydowscy protagoniści. Haselberg twierdzi, że „(...) w takich filmach jak *Drabina do nieba* (*Himmelsleiter*), *Labirynt kłamstw* czy *Dom świadków* (*Zeugenhaus*) (...) figury żydowskich Ocalałych to podstarzali mężczyźni, a to pasuje do konwencji przedstawień świadków historii”⁴⁶. Badaczka zdaje się traktować wszystkich Ocalałych w filmie jako Żydów. Natomiast pierwszy świadek, z którym rozmawia Radmann, nazywa się Wyszyński i mówi po polsku bez akcentu. Na poziomie audialnym jest on więc scharakteryzowany jako Polak. Może być polskim Żydem, ale nie musi, gdyż wśród więźniów w Auschwitz znajdowali się nie tylko Żydzi. O innych osobach przesłuchiowanych przez bohatera widz praktycznie niczego się nie dowiaduje. Nie można więc jednoznacznie stwierdzić, do jakiej grupy ofiar należą. Argumentem potwierdzającym słuszność założeń Haselberg jest to, że scenie składania zeznań towarzyszy żydowsko brzmiąca muzyka, popularny element kodowania żydowskości w kinie. Reżyser zrezygnował z tragicznych opowieści na rzecz dźwięków emocjonalnych. Publiczność widzi, jak świadkowie rozmawiają z głównym bohaterem i może się jedynie domyślać, o jakich tragediach opowiadają. O tym, że są to rzeczy straszne, świadczą tylko reakcje Radmanna i stenotypistki. Przemilczenie zeznań i zastąpienie ich sekwencją montażową z żydowską muzyką prowadzi do zatarcia indywidualnego charakteru historii kolejnych ofiar. Świadkowie stają się symbolem, zbiorowym przedstawicielem narodu Żydowskiego.

Należy zauważyć, że w czasie rozmowy z Wyszyńskim „żydowska” muzyka nie pojawia się. Potwierdzałoby to przypuszczenie, że nie jest on Żydem. Fakt ten nie zostaje jednak w żaden sposób odnotowany przez Haselberg. Warto też wziąć pod uwagę, że wszystkim Ocalałym w scenach przesłuchiwań towarzyszy Hermann Langbein, założyciel Międzynarodowego Komitetu Oświęcimskiego. Langbein był więźniem politycznym w Auschwitz, nie trafił tam ze względu na pochodzenie. Na ten problem zwraca uwagę Daniel Kothenschulte:

⁴⁵ Zob. Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2020, s. 56–57.

⁴⁶ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 216.

W dramaturgii sugeruje ona [muzyka – przyp. O.W.] jednak, że w procesie we Frankfurcie brały udział wyłącznie żydowskie ofiary. W całym filmie nie ma wzmianki o żadnej innej grupie ofiar. Jednak (...) to, co Bauer przedstawił we frankfurckim sądzie, to cała zbrodnia przeciwko ludzkości, ludobójstwo europejskich Żydów, mordowanie Sinti i Romów, zabijanie dziesiątek Polaków i sowieckich jeńców wojennych. Łącznie przesłuchano 360 osób⁴⁷.

Wydaje się, że świadkowie w *Labiryncie kłamstw* postrzegani są jako członkowie diaspory nie tylko ze względu na muzykę, ale dlatego, że w Niemczech Auschwitz kojarzone jest przede wszystkim z Szoa. Możliwe jest więc, że Wyszyński oraz Langbein są odczytywani jako Żydzi, choć wcale nimi nie są. Odbieranie nie-żydowskich postaci jako żydowskich można uznać za rodzaj tzw. „żydowskich momentów”⁴⁸.

Natomiast Frosch poświęca Ocalałym więcej uwagi w swoim filmie niż Ricciarelli w *Labiryncie kłamstw*. „Było dla mnie ważne, by poprzez tę żydowską perspektywę zawrzeć różne inne perspektywy. Tym bardziej że jest wiele niemieckojęzycznych filmów wykazujących tendencję do stereotypizacji żydowskich bohaterów i bohaterek”⁴⁹ – wyjaśnia Frosch. Proces Murera, podobnie jak Eichmanna, miał funkcjonować na zasadzie „projektu historii mówionej”. Zaproszono wielu Ocalałych, którzy mieli opowiedzieć o doświadczeniach z okresu II wojny światowej, nawet jeśli nie wpłynęłoby to na zarzuty postawione oskarżonemu⁵⁰. Reżyser podąża za tą ideą. W filmie *Murer: anatomia procesu* można zobaczyć wiele emocjonalnych zeznań. Opowieści Ocalałych ukazywane są w dość statycznych ujęciach, co tworzy kontrast z opisaną już pierwszą sceną w sądzie, którą wyróżnia dynamika – zarówno na poziomie pracy kamery (szwenki), jak i montażu. Dodatkowo w scenach zeznań wielu świadków patrzy niemal wprost kamerę. Taki zabieg może u widza wywoływać wrażenie, że jest bezpośrednim adresatem tych wspomnień. Przy czym Frosch unika estetyki „gadających głów”, korzystając głównie z ujęć w planie amerykańskim i półzblizeniach, o czym pisze Gortat⁵¹.

⁴⁷ Daniel Kothenschulte, *Jenseits der Stille. Der Spielfilm »Im Labyrinth des Schweigens« über die Frankfurter Auschwitz Prozesse läuft an*, [w:] „Forschungsjournal Soziale Bewegungen“, Heft 4, 2015, s. 358.

⁴⁸ Zob. Jon Stratton, *Coming out Jewish. Constructing Ambivalent Identities*, London, New York 2000, s. 300.

⁴⁹ Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata...*, s.483.

⁵⁰ Zob. Jakub Gortat, *Wydobywanie nazistowskiej przeszłości...*, s.412.

⁵¹ Zob. Tamże, s. 413-414.



Ilustracja 20. Zeznania Ocalałych w filmie *Murer: Anatomia procesu*

Ocalali w filmie są bardzo zróżnicowaną grupą. Niektórzy jeszcze z trudem mówią o wydarzeniach z getta, inni – jak doktor Feinberg – opisali swoje przeżycia w książce. Feinberg dość chłodno opowiada o przeszłości i jest postacią ambiwalentną, ponieważ jako członek Judenratu⁵² wykonywał polecenia nazistów, na przykład przeprowadzał aborcje u Żydówek w getcie, co wypomina mu jeden ze świadków, który w ten sposób stracił dziecko. W stereotyp „ofiary” lepiej wpisują się osoby płaczące bądź krzyczące („Morderca!”, „Bestia!”). Jedna z Ocalałych w przypiływie emocji nawet rzuca się na Murera. Emocjonalność ukazywana u Froscha koresponduje z tym, jak w tamtym okresie społeczeństwo większościowe wyobrażało sobie Ocalałych. Żydowscy świadkowie często

⁵² Ponadto w filmie wspomniana zostaje lepsza sytuacja osób należących do Judenratu. W swojej głośniej książce *Eichmann w Jerozolimie - rzecz o banalności zła* Hannah Arendt krytykowała ich działalność w trakcie wojny. Inspiracja jej dziełem wydaje się bardzo prawdopodobna, ponieważ w filmie pojawiają się odwołania do Arendt i jej refleksji na temat procesu w Jerozolimie.

byli dyskredytowani przez sędziów, ponieważ ich zaangażowanie miało podważać wiarygodność zeznań⁵³. Warto zwrócić uwagę także na postać Rosy Segev – żydowskiej dziennikarki z USA, która ma relacjonować proces⁵⁴. Budzi ona skojarzenia z Hanną Arendt, jednak – jak zauważa Gortat – Segev wcale nie przypomina niemieckiej filozofki, ponieważ „(...) bardzo mocno przeżywa proces, wydaje się nieco słaba, może nawet krucha, a po ogłoszeniu wyroku nie może wydobyć z siebie słowa”⁵⁵. Segev – jako liberalna, zasymilowana Żydówka – z początku dystansuje się od całej sytuacji, aby dopiero później przekonać się, że również ją ona dotyka. Przez historię tej bohaterki Frosch pokazuje, jak trauma Holokaustu może wpływać również na te osoby, które opuściły Europę.

Ocalali, którzy przedstawiani są jako ofiary, funkcjonują jako Inni, co zostało już podkreślone w odniesieniu do żydowskich bohaterów w *Labiryncie kłamstw*. Także Frosch podąża tym tropem. „W *Murerze* wydaje się, że nic się nie zmieniło od niemal 20 lat, czyli od zakończenia wojny. Żydzi i Żydówki są nie tylko werbalnie oskarżani, lecz tworzą odrębną grupę ponownie (lub nadal) odstając od austriackiej większości”⁵⁶. Ich Inność wyraża się między innymi na poziomie języka, wielu Ocalałych zna jedynie jidysz. Kilka osób mówi po hebrajsku bądź po niemiecku z silnym akcentem. W *Labiryncie kłamstw* pierwszy przesłuchiwany Ocalały mówi po polsku. To jedyny świadek, którego wypowiedź widzowie słyszą. Można więc postawić tezę, że w obu filmach język odgrywa znaczącą rolę w charakteryzowaniu bohaterów jako Żydów. Jednocześnie podkreśla on ich status jako Innych, gdyż w komunikacji pośredniczy często tłumacz. W *Murer: anatomia procesu* język jest też elementem, który jednoczy żydowskich protagonistów. W jednej ze scen śpiewają oni razem piosenki w jidysz, napisane w wileńskim getcie. Wspólne śpiewanie kreuje wrażenie, że Ocalali tworzą pewnego rodzaju wspólnotę. Warto zwrócić uwagę również na sceny posiłków, które żydowscy świadkowie spożywają we własnym gronie. Ważną rolę odgrywa przy tym judaistyczna tradycja przygotowywania potraw. Jeden ze świadków pyta na stołówce, czy jedzenie jest kosherne. Kelnerka odpowiada, że w potrawie nie ma wieprzowiny. Jej wypowiedź można odczytywać nie tylko jako lukę w wiedzy

⁵³ Zob. Katharina Stengel, *Opferzeugen in NS-Prozessen. Juristische Zeugenschaft zwischen Beweis, Quelle, Trauma und Aporie*, [w:] *Jahrbuch des Dubnow-Instituts*, red. Yfaat Weiss, Göttingen 2017, s. 577–610.

⁵⁴ Jej postać wpisuje się w schemat portretowania Żydów jako intelektualistów, podobnie jest też z figurą Feinberga, który jest osobą wykształconą, pochodzącą prawdopodobnie z wyższych sfer społecznych. Motyw „żydowskiego intelektualisty” pojawia się także u Ricciarelliego. Kirsch jest nie tylko malarzem, ale również świetnie gra na pianinie. Warto zwrócić uwagę też na jego wygląd. Jest on mężczyzną o delikatnym typie urody, a sposób, w jaki się ubiera, sugeruje jego artystyczne skłonności.

⁵⁵ Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata...*, s. 482.

⁵⁶ Jakub Gortat, *Wydobywanie nazistowskiej przeszłości...*, s. 417.

przedstawicielki austriackiego społeczeństwa większościowego, lecz również jako wyraz ogromnego dystansu i braku porozumienia. Napięcie między tymi dwoma grupami podkreśla również scena, w której austriacki dziennikarz szkicuje portret jednego z żydowskich świadków. Nosi on znamiona antysemitycznej karykatury. Powojenna nienawiść do Żydów to ważny temat w filmie Froscha, o czym pisze Jakub Gortat:

Do utartych antysemitycznych teorii powraca w mowie końcowej [adwokat Murera – przyp. O.W.], przekonując, że »ktoś wyraźnie sterował świadkami« (...). W scenach wybrzmiewa echo antysemitycznych teorii spiskowych głoszonych przez zwolenników Kurta Waldheima w trakcie kampanii wyborczej przed wyborami prezydenckimi w 1986⁵⁷.

Antysemityzm powraca też w debatach nad motywem żydowskiej zemsty. Już samo dążenie do pociągnięcia byłych nazistów do odpowiedzialności tłumaczone bywa mściwą naturą Żydów, co wyjaśnia nazywanie Bauera i Wiesenthala „łowcami”. W filmie *Murer: anatomia procesu* świadkowie zeznający na korzyść oskarżonego zarzucają Wiesenthalowi rozpoczęcie nagonki. Fritz Bauer odgrywa w *Labiryncie kłamstw* drugoplanową rolę, tym samym motyw żydowskiej zemsty nie zostaje rozwinięty. Reżyser wplata do fabuły jedynie wątek współpracy Bauera z izraelskimi tajnymi służbami w trakcie poszukiwań Eichmanna i doktora Josefa Mengele. Jest to związane z tym, że Żydzi u Ricciarelliego są pasywni, podczas gdy główny bohater (Niemiec) walczy za nich i w ich imieniu o wymierzenie sprawiedliwości. Nora Bierich pisze o degradacji Fritza Bauera do drugoplanowej roli ojcowskiej⁵⁸, gdyż w filmie prokurator występuje przede wszystkim jako opiekun i mentor, co umniejsza znaczeniu jego pracy na rzecz organizacji drugiego procesu oświęcimskiego. Na ten problem zwraca uwagę również Brad Prager: „Próbując przemówić do niemieckich widzów, Ricciarelli prawie całkowicie wymazuje wpływ Fritza Bauera, koncentrując narrację głównie na fikcyjnym niemieckim prokuratorze – młodym, zawziętym i nieżydowskim, który działa jako jedyny obrońca oskarżenia”⁵⁹. Warto zaznaczyć, że także biopic *Fritz Bauer kontra państwo* nie uzupełnia tej luki, ponieważ skupia się na próbach złapania Eichmanna, a także homoseksualności heskiego prokuratora. W koncepcji reżysera Larsa Kraume Bauer uosabia wszystko, czego nienawidzili naziści – jest Żydem, socjaldemokratą, gejem.

⁵⁷ Tamże, s.417-418.

⁵⁸ Zob. Nora Bierich, *Zur väterlichen Nebenrolle degradiert – »Im Labyrinth des Schweigens«*. Ein Film über und ohne Fritz Bauer, [w:] „Zeitgeschichte online“, 01.03.2015, <https://zeitgeschichte-online.de/film/zur-vaeterlichen-nebenrolle-degradiert-im-labyrinth-des-schweigens>, [dostęp: 24.02.2024].

⁵⁹ Brad Prager, *Hanna in Frankfurt?: On Stephen Daldry's Adaptation of »The Reader«*, [w:] „Colloquia Germanica”, 2015, Vol. 48, No. 1/2, s.56.

Natomiast Niemcy ery Adenauera zostały ukazane jako kraj, w którym nikogo nie interesują rozliczenia z przeszłością, a byli naziści wciąż piastują wysokie stanowiska. Te dwie skrajności pozwalają dodatkowo wybrzmieć konfliktowi sugerowanemu przez sam tytuł – *Fritz Bauer kontra państwo*. Film koncentruje się na dylematach moralnych głównego bohatera – „Z jednej strony Bauer chce nagłośnić nazistowskie zbrodnie, ale jednocześnie jest zmuszony zaprzeczać swojej orientacji seksualnej z powodu paragrafu 175, który został zaostrzony w okresie nazistowskim”⁶⁰. Warto zauważyć, że również w tym filmie, podobnie jak w *Labiryncie kłamstw*, Bauerowi towarzyszy w pracy młody nie-żydowski prokurator (Karl Angermann), postać fikcyjna. Jak tłumaczy Kraume – „Angermann symbolizuje wszystkich młodych ludzi, dla których Bauer był mentorem”⁶¹. Jednak jego funkcja w fabule związana jest przede wszystkim z ukazaniem problemu homoseksualistów w Zachodnich Niemczech. Angermann ukrywa swój homoseksualizm, żyjąc w tradycyjnym małżeństwie. Trudno więc uznać, że jego postać miała służyć jedynie ukazaniu mentorskiej roli Bauera w pracy nad pociąganiem do odpowiedzialności karnej byłych nazistów.

Natomiast Frosch nie wymazuje udziału żydowskich postaci w przygotowaniu procesu Murera. To dzięki Wiesenthalowi „rzeźnik z Wilna” stanął przed sądem w Grazu. Wiesenthal nie został jednak sportretowany jako mściwy „łowca nazistów”. Okazji do eksplorowania motywu żydowskiej zemsty reżyserowi dostarczyła natomiast historia jednego ze świadków. Postać Leona Schmigela, który w trakcie procesu chce zabić oskarżonego, jest inspirowana faktami⁶². Bohater przyjeżdża z Izraela do Austrii, aby zeznawać przeciwko Murerowi. Oskarżony zastrzelił jego syna, a następnie zmusił mężczyznę, aby ten posprzątał miejsce zbrodni. W rozmowie z amerykańską dziennikarką wyznaje, że ma ze sobą nóż, którym chce zaatakować Murera i – prawdopodobnie – również jego dzieci siedzące na sali sądowej i śmiejące się z Ocalałych. Swoją zemstę legitymizuje starotestamentową zasadą „oko za oko, ząb za ząb”, którą też cytuje. Ostatecznie Schmigel rezygnuje z planu. Wizja odwetu pojawia się jednak jako fantazja, którą snuje Rosa Segev po usłyszeniu uniewinniającego wyroku. W tej wyimaginowanej scenie Murer, na krótko przed wejściem do samochodu, zostaje dźgnięty nożem. Nie widać twarzy zamachowca, jedynie jego rękę. Frosch wyznał, że ta alternatywna historia, rozgrywająca się jedynie w wyobraźni Segev, była dla niego – jako

⁶⁰ Philipp Bühler, *Der Staat gegen Fritz Bauer*, [w:] „Kinofenster“, 30.09.2015, <https://www.kinofenster.de/kf1510-der-staat-gegen-fritz-bauer-film>, , [dostęp: 04.03.2024].

⁶¹ Lars Kraume, Kirsten Liese, *Fritz Bauer beharrte darauf, über das Grauen zu sprechen*, [w:] „Kinofenster“, 30.09.2015, <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/der-staat-gegen-fritz-bauer/40786/fritz-bauer-beharrte-darauf-ueber-das-grauen-zu-sprechen>, [dostęp: 19.04.2025].

⁶² Zob. Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata...*, s. 482.

twórcy – konieczna. „Odczuwałem potrzebę – po tym, gdy zajmowałem się tym zbrodniarzem przez lata – żeby przynajmniej na ekranie pokazać wymierzenie sprawiedliwej kary. To była taka zupełnie osobista tęsknota”⁶³. Fakt, iż Schmigel nie dokonuje zemsty i pozostaje ona jedynie w sferze urojenia, jest kluczowy dla wizerunku Żydów jako niewinnych ofiar, ponieważ nie dochodzi do realnej zbrodni. Ocalali nie stają się sprawcami przemocy. Inaczej jest we wspomnianym wcześniej *Szechicie*. Główny bohater (Victor Dessauer) przeżył Holokaust jako dziecko. Jest on rozżalony uniewinnieniem nazisty (Kurta Gogla) z Mauthausen, gdzie zginęły jego siostra i matka. Postanawia więc wziąć sprawy we własne ręce. Jednak enigmatyczny koniec, na który zdecydował się reżyser, nie pozwala stwierdzić, jaki los spotkał ostatecznie Gogla – czy udało mu się uciec z groty, w której uwięził go główny bohater, i zacząć nowe życie, czy też zginął. Jego zniknięcie pozostaje tajemnicą, więc także w *Szechicie* motyw zemsty nie wybrzmiewa w pełni.

Labirynt kłamstw został wyróżniony przez Deutsche Film- und Medienbewertung⁶⁴ jako szczególnie cenne dzieło i był kandydatem Niemiec do Oscara. Dzieło Ricciarelliego można uznać za historię sukcesu niemieckich rozrachunków z historią III Rzeszy. Taka wizja przeszłości pasuje do wspomnianego już wizerunku Niemców jako „mistrzów rozliczeń”, którzy dążą do pojednania. W centrum zainteresowania znajdują się jednak nie ofiary i dialog z nimi, lecz pokolenie, który musi zmierzyć się z przeszłością rodziców. Tłumaczy to, dlaczego Ocalali z Holokaustu odgrywają drugorzędną rolę, są statystami w „teatrze pamięci”, pozostają przeważnie anonimowymi ofiarami, symbolem. *Labirynt kłamstw* usuwając żydowskich bohaterów w cień, pokazuje, w jaki sposób niemiecka polityka pamięci wpływa na wizerunki powojennej diaspory. Film o drugim procesie oświęcimskim nie tylko ignoruje znaczenie Fritza Bauera dla tej sprawy, ale też marginalizuje rolę samych świadków historii, potwierdzając tezę Eike Geisel, iż „pamięć w Niemczech jest najwyższą formą zapomnienia”⁶⁵. Wymowne może być w tym kontekście zdanie, które pada w *Labiryncie kłamstw*: „Ten kraj chce waty cukrowej, a nie prawdy”⁶⁶.

Według Gortata *Murer: anatomia procesu* i *Labirynt kłamstw* są „(...) późnym uznaniem niedociągnięć w powojennej sprawiedliwości okresu przejściowego i kulturze pamięci”⁶⁷. Istnieje jednak fundamentalna różnica między tymi dwoma filmami. Dzieło

⁶³ Christian Frosch, Jakub Gortat, *Właściwa debata...*, s. 482.

⁶⁴ Niemiecka instytucja zajmująca się oceną filmów i mediów.

⁶⁵ Zob. Eike Geisel, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen. Essays und Polemiken*, red. Klaus Bittermann, Berlin 2015, s.35.

⁶⁶ *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli)

⁶⁷ Jakub Gortat, *Wydobywanie nazistowskiej przeszłości...*, s. 409.

Froscha stanowi krytykę powojennego społeczeństwa w Austrii i też właśnie z tego powodu zyskało uznanie, czego dowodem są pozytywne recenzje⁶⁸. *Murer: anatomia procesu* nie opowiada więc historii superbohatera, który staje po stronie Ocalałych (jak jest to u Ricciarelliego), lecz wskazuje na liczne patologie i wypaczenia austriackiej rzeczywistości tamtego okresu – przede wszystkim antysemityzm oraz brak rozliczeń z nazizmem, co doprowadziło do sytuacji, w której byli naziści mogli w Austrii wieść normalne życie i często pełnić ważne funkcje publiczne. Podobną krytykę można odnaleźć też w innych filmach, których akcja rozgrywa się w latach 60 XX wieku (*Szechita* czy *Śpiące psy Hanny*). Podczas gdy w Niemczech w tamtym okresie milczy się o zbrodniach, austriackie społeczeństwo zakłamuje historię, uznając się za pierwszą ofiarę Hitlera. Reżyser, przywracając do pamięci zbiorowej w Austrii historię Murera i jego uniewinnienia, przypomina o tym, że „(...) Holocaust nie rozegrał się wyłącznie w nazistowskich obozach koncentracyjnych oraz że (współ)odpowiedzialność za niego ponoszą także zwykli Austriacy i Austriaczki”⁶⁹, którzy często piastowali wysokie rangą stanowiska w strukturach NSDAP. To przesłanie pojawiło się w kinie austriackim stosunkowo niedawno⁷⁰, także w dyskursie publicznym nie jest ono szeroko rozpowszechnione. Austriacy upamiętniając Zagładę, wspominają głównie austriackich Żydów, czego przykładem są dwa opisywane w drugim rozdziale wiedeńskie pomniki Holocaustu – oba poświęcone nie wszystkim ofiarom, lecz jedynie austriackim Żydom, którzy stracili życie w Szoa. Frosch nie buduje więc mitologii wzorcowych rozliczeń z przeszłością, jak robi to Ricciarelli.

Labirynt kłamstw i *Murer: anatomia procesu* opowiadają historie sądowych batalii przeciwko nazistom z lat 60. XX wieku. Mimo opisanych różnic, warto zwrócić uwagę na podobieństwa między tymi filmami. Można zauważyć pewne analogie w charakteryzowaniu bohaterów jako Żydów. Obaj reżyserzy stosują typowe elementy kodowania żydowskości – sięgają do żydowskiej muzyki, wykorzystują jidysz bądź hebrajski, nadają bohaterom żydowsko brzmiące nazwiska, odnoszą się w dialogach do judaistycznych tradycji i świąt, a także włączają do fabuły postaci historyczne, które były Żydami (Wiesenthal, Bauer). Kodowanie żydowskości i prezentowanie bohaterów jako Ocalałych może mieć więc charakter ponadnarodowy, podczas gdy filmowe rozliczenia z procesami zbrodniarzy wojennych przyjmują różnorodne formy – w zależności od kraju i jego polityki pamięci. Współczesne kino austriackie często zajmuje się rewidowaniem wizji przeszłości, którą przez

⁶⁸ Tamże, s.433 i 442.

⁶⁹ Tamże, s.404.

⁷⁰ Tamże.

lata kształtował mit pierwszej ofiary Hitlera oraz z opóźnieniem dokonuje rozrachunków z nazistowską historią. Żydowski bohaterowie i ich historie pełnią w tych dziełach w sposób symboliczny rolę budzącego się sumienia. Natomiast niemieckie kino – poprzez takie filmy jak *Labirynt kłamstw* – utrwała wizerunek udanych rozliczeń z przeszłością w RFN, o czym pisał Max Czollek⁷¹, nawet jeśli ich reżyserzy krytycznie portretują powojenny okres eskapizmu, milczenia i amnezji. Żydzi pozostają biernymi obserwatorami wydarzeń przedstawionych w filmie, pozwalając działać niemieckim protagonistom, co sprawia, że *Labirynt kłamstw* dobrze wpisuje się w koncepcję „teatru pamięci”.

⁷¹ Zob. Max Czollek, *Versöhnungstheater*, München 2023, s. 122.

3.1.3. Ocalali dziś – trauma Holokaustu z perspektywy lat

Zwrot pamięciowy przełomu lat 80. oraz 90. XX wieku sprawił, że coraz większą uwagę zaczęto poświęcać Ocalałym, którzy wówczas byli już osobami starszymi. „Od czterdziestu lat antycypuje się odchodzenie pokolenia świadków, a konfrontację z ich świadectwami od samego początku cechuje świadomość nadchodzącego pożegnania”¹. Ich wspomnienia mogły zostać utrwalone dzięki rozwojowi techniki², który napędził także koniunkturę pamięci. Zainteresowanie ich świadectwami można było obserwować jeszcze przed zwrotem pamięciowym. Już w latach 70. XX wieku rozpoczęły się prace nad głośnym dokumentem *Szoa* (*Shoah*, 1985, reż. Claude Lanzmann), a w 1981 roku premierę miał film *Świadkowie – wypowiedzi o mordzie na narodzie* (*Zeugen – Aussagen zum Mord an einem Volk*, 1981, reż. Karl Fruchtmann)³. Pod koniec lat 70. XX wieku zaczęły powstawać projekty, których celem było zebranie świadectw Ocalałych w formie audiowizualnej (np. *Holocaust Survivors Film Project*)⁴. Wraz z rozwojem *memory boom* oraz popularnością „historii mówionej” ilość tych inicjatyw rosła. Od 1994 roku działa założona przez Stevena Spielberga fundacja (*Survivors of the Shoah Visual History Foundation*)⁵ zajmująca się zbieraniem opowieści Ocalałych w formie audiowizualnej, które mogą posłużyć do edukacji o Zagładzie⁶.

Dzisiaj Ocalali patrzą już na wydarzenia II wojny światowej z perspektywy kilku dekad. Zmagania z traumatycznymi wspomnieniami stanowią jeden z najważniejszych motywów w filmach o Żydach, którzy przeżyli Szoa. W obu omawianych kinematografiach postaci Ocalałych można uznać za „autorytety moralne” – ich obecność powoduje konieczność konfrontacji innych bohaterów z przeszłością⁷. W przypadku dzieł, których akcja rozgrywa się w okresie powojennym czy też w latach pięćdziesiątych lub sześćdziesiątych XX wieku, żydowscy bohaterowie muszą się mierzyć z niewiedzą społeczeństwa na temat

¹ Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen und neue Formen der Erinnerung: Perspektiven der dritten Generation im Dokumentarfilm*, [w:] *Die Zukunft der Erinnerung. Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021, s. 215.

² Zob. Judith Keilbach, *Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen*, [w:] *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, red. Martin Sabrow, Norbert Frei, Göttingen 2012, s. 281-299.

³ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen...*, s. 216.

⁴ Zob. Judith Keilbach, *Mikrofon...* s.295-299.

⁵ Zob. Strona *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, <https://sfi.usc.edu/>, [dostęp: 01.05.2024].

⁶ Pedagogiczny potencjał spotkań ze świadkami historii jest też motywem powracającym w wielu dziełach, przykładowo w dokumentach Michaela Pfeifengergera pojawia się wątek wizyt Ocalałych w szkołach. Warto zauważyć, że w filmie *Za życie* (*Auf das Leben!*, 2014, reż. Uwe Janson) terapeuta Ruth sugeruje jej, aby poszła do szkół i opowiedziała o swoich doświadczeniach.

⁷ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s. 204-207.

Zagłady. Natomiast osadzenie fabuły we współczesności pozwala pokazać, jak funkcjonują oni w rzeczywistości, w której doszło już do rozliczeń, a Holokaust stał się ważnym tematem polityki pamięci, nawet jeśli pojawiają się postulaty dotyczące odcięcia się grubą kreską od nazistowskiej przeszłości czy spory takie jak opisywany w drugim rozdziale *Historikerstreit*.

Na wstępie warto zastanowić się, kto tworzy filmy o Ocalałych. Haselberg podkreśla zaangażowanie żydowskich twórców w produkcję takich dzieł. Często są to osoby, które same doświadczyły traumy bądź posttraumy Holokaustu. Badaczka przytacza jako przykład film *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel), który stanie się przedmiotem analizy w tym oraz kolejnym podrozdziale. Schindel (reżyser i autor literackiego pierwowzoru, rocznik 1944) oraz Troller (współautor scenariusza, rocznik 1921) są austriackimi Żydami. Haselberg zwraca również uwagę na postać Artura Braunera⁸ – znanego producenta, założyciela firmy CCC-Filmkunst. Brauner urodził się w 1918 roku w Łodzi. Po wkroczeniu Wehrmachtu uciekł do Związku Radzieckiego, gdzie przeżył wojnę. W 1946 roku przyjechał do Niemiec Zachodnich jako *Displaced Person* i to właśnie tam rozpoczął karierę producencką⁹. Wraz z upływem lat do głosu zaczęły dochodzić kolejne pokolenia, obciążone postpamięcią bądź posttraumą Holokaustu, o czym świadczy m.in. przejęcie CCC-Film przez Alice Brauner (córkę Artura). Dzieci oraz wnukowie Ocalałych reżyserują filmy o losach najbliższych, czego przykładem jest niefikcyjna twórczość np. Ruth Beckermann, Anji Salomonowitz, Sharon Ryby-Kahn czy Alexy Karolinski. Ich dokumenty wyróżnia osobiste, niemal intymne podejście do historii. Można je uznać za audiowizualny zapis pamięci komunikacyjnej, lecz warto pamiętać, że wywiady za świadkami historii odgrywają także kluczową rolę w kształtowaniu pamięci kulturowej. Filmy te funkcjonują więc na przecięciu tego, co rodzinne i publiczne.

W przypadku filmów fabularnych o Ocalałych konieczne będzie odniesienie się do tendencji opisanych już w poprzednich podrozdziałach. Trzeba też uwzględnić, na ile dzieła te są krytyczne wobec „teatru pamięci”, a na ile wpisują się w jego ramy i realizują fantazję o pojednaniu. Czy kino austriackie, które później zajęło się tematami rozliczeniowymi i problemami powojennego żydowskiego życia, pozostaje dzisiaj bardziej krytyczne wobec polityki pamięci, co pokazało porównanie filmów *Labirynt kłamstw* i *Murer: anatomia procesu*? Dzieła wybrane do analizy to *Rodowody*, *Za życie* (*Auf das Leben!*, 2014, reż. Uwe

⁸ Zob. Tamże, s. 203-204.

⁹ Zob. Johannes Praetorius-Rhein, *Artur Brauner (1918-2019)*, [w:] *Ausgeblendet - Eingebundet: eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Lea Wohl von Haselberg [i in.], München 2023, s.18-19.

Janson), *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2012, reż. Alexa Karolinski) oraz *Muzyka Terezinu – historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky* (*Theresienklang*, 2021, reż. Michael Pfeifenberger).

Konfrontacje Ocalałych z przeszłością - analiza filmów *Rodowody* i *Za Życie*

Zarówno *Rodowody*, jak i *Za życie* można uznać za dzieła, które odniosły sukcesy¹⁰. Fabule Jansona przyznano predykat „wartościowy” (*wertvoll*)¹¹, a film Schindela i Stepanika otwierał w 2002 roku festiwal kina austriackiego Diagonale, a nawet był austriackim kandydatem do Oscara (choć ostatecznie nie otrzymał nominacji). W przypadku *Rodowodów* nie bez znaczenia jest, że w projekt zaangażował się jako reżyser sam autor literackiego pierwowzoru, a w pracach nad scenariuszem brał udział słynny dokumentalista Georg Stefan Troller. Warto podkreślić, że wydana w 1992 roku książka była szeroko komentowana w prasie i stanowiła ważny punkt w karierze literackiej Schindela¹². Matti Bunzl nazwał ją „(...) najbardziej udanym pod względem krytycznym i komercyjnym produktem żydowskiego renesansu literackiego [w Austrii – przyp. O.W.]”¹³. Można więc przypuszczać, że jeszcze przed premierą istniały oczekiwania wobec filmu i jego krytycznego potencjału. Natomiast Uwe Janson jest reżyserem znanym głównie w Niemczech [*Za życie* stanowi pewien wyjątek, ponieważ było pokazywane na kilku międzynarodowych festiwalach – przyp. O.W.]. Często tworzy dla telewizji, np. filmy rodzinne bądź kryminały z popularnej serii *Tatort* (*Miejsce zbrodni*). Wydaje się, że ta różnica znalazła odzwierciedlenie także w charakterze analizowanych filmów – podczas gdy *Za życie* trzyma się klasycznych ram narracyjnych i oferuje widzowi historię z *happy endem*, to *Rodowody* posiadają bardziej złożoną strukturę, co związane jest m.in. z wielowątkowością fabuły.

Film *Za życie* wyprodukowała Alice Brauner. Warto zwrócić uwagę na liczne powiązania tego dzieła z biografią rodziny Braunerów. W jego powstanie zaangażowała się też siostrzenica słynnego producenta – Sharon Brauner, aktorka. Film został zadedykowany

¹⁰ W obu przypadkach mamy do czynienia z ambiwalentnymi recenzjami, lecz przeważają słowa uznania dla reżyserów. O recepcji *Rodowodów* pisała Christiana Guenther, zob. Christiana Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości we współczesnym Wiedniu. Filmowa adaptacja (2002) powieści »Rodowody« Roberta Schindela*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s. 361. Recenzje filmu *Za życie* ukazały się m.in. na stronie magazynu „epd.film”, na portalu filmstars.de, czy też w „Frankfurter Rundschau”.

¹¹ Zob. Wpis dotyczący filmu *Za życie* na stronie Deutsche Film- und Medienbewertung, https://www.fbw-filmbewertung.com/film/auf_das_leben, [dostęp: 05.05.2024].

¹² Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow of the Past: Contemporary Austrian Literature, Film, and Culture*, Rochester 2017, s. 80.

¹³ Matti Bunzl, *Political Inscription, Artistic Reflection: A Recontextualization of Contemporary Viennese-Jewish Literature*, [w:] „The German Quarterly”, Vol. 73, No. 2, 2000, s. 168.

Marii Brauner, żonie Artura, a w scenariuszu wykorzystano wspomnienia założyciela CCC-Film. Wcześniej przeniósł je na ekran (już w latach 80. XX wieku) Jerzy Hoffmann w filmie *Wedle wyroków twoich* (1983, reż. Jerzy Hoffmann). *Za życie* ukazuje dalsze losy bohaterki Hoffmanna. *Wedle wyroków twoich* skupia się na doświadczeniach z okresu II wojny światowej nastoletniej Ruth, natomiast film Jansona opowiada o jej życiu, gdy jest już ona starszą kobietą. O powiązaniu tych dwóch dzieł świadczy chociażby obsada aktorska. Sharon Brauner wcieliła się w główną rolę w obrazie polskiego reżysera, a w niemieckiej produkcji występuje jako młoda Ruth w scenach retrospektywnych, rozgrywających się w latach 70. XX wieku [główną rolę gra Hannelore Elsner¹⁴ – przyp. O.W.]. Ponadto w obu przypadkach Mathieu Carrière został obsadzony w roli nazisty. Co więcej, Janson w scenach przedstawiających wspomnienia bohaterki z okresu II wojny światowej wykorzystał fragmenty z filmu Hoffmanna. Tym samym zasadne wydaje się odczytywanie *Wedle wyroków twoich* oraz *Za życie* jako dyptyku.



Ilustracja 21. Zestawienie kadrów z filmów Jansona (od góry) i Hoffmanna

¹⁴ Hannelore Elsner jest bardzo znaną aktorką, która też wielokrotnie wcielała się w rolę Żydówek. Poza filmem Jansona warto też wymienić *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2015, reż. Andreas Gruber) i *Ostatniego człowieka* (*Der letzte Mensch*, 2014, reż. Pierre-Henry Salfati). Elsner wystąpiła także w roli żony głównego protagonisty (Żyda) w komedii *Sila złego na jednego* (*Alles auf Zucker!*, 2004, reż. Dani Levy).

Bohaterka filmu Jansona po wojnie zamieszkała w Niemczech (jak Artur Brauner). W latach 70. XX wieku była piosenkarką, która popularność zdobyła dzięki wykonywaniu utworów w jidysz. Jako osoba starsza zajmuje się naprawą instrumentów, jednak jej dom i pracownia zostają przejęte przez komornika, a kobieta trafia do mieszkania socjalnego. Podczas eksmisji poznaje młodego mężczyznę (Jonasa), zatrudnionego do opróżnienia jej domu. Zbieg okoliczności sprawia, że to właśnie on ratuje Ruth przed popełnieniem samobójstwa. Główna bohaterka trafia do kliniki psychiatrycznej, gdzie Jonas ją odwiedza. Mężczyzna do złudzenia przypomina kobiecie ukochanego z lat młodości¹⁵ – Victora, studenta szkoły filmowej, który kręcił o niej film dokumentalny. To właśnie z jego nagrań Jonas poznaje historię Ruth – przede wszystkim tego, jak przeżyła II wojnę światową. Między bohaterami rodzi się przyjaźń. Kobieta wyjawia Jonasowi, dlaczego Victora nie ma już w jej życiu i czemu przestała śpiewać. Jedno z jej wystąpień miało odbyć się w trakcie zorganizowanej przez Victora wystawy zdjęć fotografa wojennego Hannesa Frischa. Ruth rozpoznała w rzeczonym fotografie Obersturmführera Knocha („największego antysemitę SS”¹⁶ – jak sama mówi). Pod wpływem silnych emocji raniła go śmiertelnie nożem, za co trafiła do więzienia. To wydarzenie poróżniło ją i Victora. Bohaterka nie tylko straciła ukochanego, ale i chęć do życia. Dopiero spotkanie z Jonasem przywraca jej radość, czego symbolem jest ostatnia scena, w której protagonistka śpiewa wraz z zespołem stworzonym przez pacjentów kliniki.

Przyjaźń z Ruth ma też pozytywny wpływ na bohatera. Mężczyzna stawia czoło problemom w swoim związku, które wynikały z tego, że wołał on uciec od swojej narzeczonej niż obarczyć ją informacją o chorobie. Można zatem powiedzieć, że Janson proponuje widzowi swoisty *happy end*. We wcześniejszym rozdziale zostało podkreślone znaczenie wątków romantycznych dla idei pojednania, kluczowej w „teatrze pamięci”. W przypadku tego filmu pojednanie opiera się nie na miłości, lecz międzypokoleniowej przyjaźni. Wiąż, która połączy bohaterów, zapowiada scena pokazująca, jak Jonas nie chce wziąć od Ruth pieniędzy za dostarczenie klientom naprawionej przez nią mandoliny. W podziękowaniu otrzymuje złotą chanukiję. Mężczyzna przypomina, że nawet nie jest Żydem. W końcu jednak zabiera ze sobą prezent. Przyjęcie judaika można uznać za pierwszy krok w budowaniu przyjaźni między protagonistami.

¹⁵ W filmie obie postaci grane są nawet przez tego samego aktora - Maxa Riemelta.

¹⁶ *Za życie (Auf das Leben!)*, 2014, reż. Uwe Janson).

Za życie to jedno z wielu dzieł w korpusie filmowym, ukazujące międzypokoleniowe relacje. Filmy takie jak *Pani Stern* (*Frau Stern*, 2019, reż. Anatol Schuster) czy *Oma i Bella* opowiadają o stosunkach między wnuczkami a babciami. Ciekawym przykładem jest również dokument austriackiego reżysera Fabiana Edera – *Najpiękniejszy dzień* (*Der schönste Tag*, 2021, reż. Fabian Eder)¹⁷, składający się z rozmów przeprowadzonych z różnymi świadkami historii przez przedstawicieli młodszego pokolenia (często wnuków Ocalałych). Rozmowy te toczą się w pociągu, co można uznać za prowokacyjny zabieg, biorąc pod uwagę symbolikę pociągów w filmach holokaustowych. Sam reżyser podkreślał, że to, co najbardziej go interesowało w pracy nad tym projektem, to właśnie relacje między pokoleniami:

Właściwie zawsze mówiłem, że nie chcę robić filmu o Holokauście i narodowym socjalizmie. Z jednej strony dlatego, że tak wiele zostało już zrobione. Z drugiej, ponieważ nigdy nie da się oddać sprawiedliwości temu tematowi. Ale wtedy Hannah Lessing, dyrektorka Narodowego Funduszu, skontaktowała się z nami i zapytała, czy moglibyśmy nakręcić film w związku z otwarciem nowej wystawy w Auschwitz-Birkenau jesienią 2021 roku. Wpadłem wtedy na pomysł sfilmowania międzypokoleniowych rozmów świadków historii z ich wnukami. To naprawdę ekscytująca forma współczesnej dokumentacji historycznej (...) ¹⁸.

Również w dokumencie *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings) pojawia się motyw międzypokoleniowych kontaktów. Tytułowa kawiarnia znajduje się w Monachium i jest miejscem spotkań Ocalałych z Holokaustu, do którego przychodzą również ich dzieci czy wnuki.

Dialog między pokoleniami pozwala twórcom zwrócić uwagę na przemiany zachodzące w Austrii i Niemczech, m.in. na poziomie demograficznym, tj. na coraz większy udział osób o pochodzeniu migranckim w społeczeństwie. W filmie *Ostatni człowiek* (*Der letzte Mensch*, 2014, reż. Pierre-Henry Salfati) główny bohater (Marcus Schwarz) w podróż na Węgry wybiera się z przypadkowo poznaną młodą dziewczyną o tureckich korzeniach (Gül), która spontanicznie oferuje mu pomoc w organizacji wyprawy. Wprowadzenie bohaterów z innego kręgu kulturowego pozwala m.in. na zadawanie pytań i poznanie wybranych tradycji judaistycznych, co może być interesujące dla nie-żydowskiej widowni.

¹⁷ Film ten wraz z serialem *Porozmawiaj ze mną* (*Sprich mit mir*, 2020, reż. Fabian Eder) są wynikiem dokumentalnego projektu Edera poświęconego świadkom historii.

¹⁸ Gina Christof, Fabian Eder, *Das Generationenthema interessiert mich enorm*, [w:] „Niederösterreich Nachrichten“, 28.01.2022, <https://m.noen.at/niederoesterreich/kultur-festivals/nachgefragt-fabian-eder-das-generationenthema-interessiert-mich-enorm-niederoesterreich-print-fabian-eder-nachgefragt-310542439>, [dostęp: 01.05.2024].

W filmie Salfatiego Marcus tłumaczy Gül, dlaczego Żydzi kładą na grobach kamienie, a nie kwiaty. Według Haselberg uwzględnienie perspektywy muzułmańskiej mniejszości podkreśla Inność żydowskich bohaterów, ponieważ obie te grupy znajdują się w opozycji do chrześcijańskiej większości¹⁹. W tym kontekście należy wymienić także *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin), który w centrum zainteresowania stawia relację między młodym Palestyńczykiem a jego sąsiadem – starszym Żydem z byłego ZSRR. Obaj bohaterowie (ze względu na tło migracyjne) mogą być przez społeczeństwo większościowe uznawani za Obcych. Warto wspomnieć też dokument *Homemad(e)* (2001, reż. Ruth Beckermann), w którym reżyserka przygląda się życiu na ulicy Marka Aureliusza w Wiedniu, w byłej dzielnicy tekstylnej, gdzie wychowywała się i do dziś mieszka. Wśród bohaterów są zarówno Ocalali z Holocaustu, jak i Irańczycy. Film rozpoczyna scena, w której trzech mężczyzn żydowskiego pochodzenia żartują, że dokumentalistka chce opowiedzieć o przyjaźni arabsko-żydowskiej. Tak jednak nie jest, a wykorzystanie tej wypowiedzi na początku ma – według Beckermann – charakter ironiczny²⁰, ponieważ relacje między panem Doftem (Ocalałym) a jego perskim sąsiadem są dość skomplikowane. Reżyserka zwraca uwagę na pewne konflikty oraz potyczki słowne między bohaterami²¹. Natomiast filmy takie jak *Kadysz za przyjaciela* czy *Ostatni człowiek*, które pokazują rodzącą się przyjaźń między Ocalałymi a młodymi migrantami, można odczytywać jako wyraz pragnienia pojednania między grupami mniejszościowymi, uznawanymi za wrogie ze względu na toczący się konflikt na Bliskim Wschodzie. Kontekst postmigracyjnego społeczeństwa jest więc istotny dla twórców opowiadających o żydowskim życiu, co odzwierciedla też przyjęta w tym rozdziale typologia²².

Dla kreowania wizerunków Ocalałych kluczowe wydaje się jednak przedstawianie relacji z kolejnymi pokoleniami po Szoa – zarówno z własnymi potomkami, jak i dziećmi i wnukami sprawców. Ten motyw można odnaleźć w *Rodowodach*, ponieważ film ten opowiada o losach trzech bohaterów, które są ściśle ze sobą powiązane – Hermanna

¹⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.25.

²⁰ Zob. Karin Schiefer, Ruth Beckermann, *Interview zu »Homemad(e)«*, [w:] „Ruthbeckermann.com” <https://www.ruthbeckermann.com/en/publications/texts/interview-zu-homemade/>, [dostęp: 24.06.2024].

²¹ Zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s. 132-143.

²² Jeden z podrozdziałów zostanie poświęcony żydowskim uchodźcom i migrantom. Ważnym wątkiem w tej części będą stosunki między zróżnicowaną pod względem kulturowym diasporą żydowską a innymi mniejszościami, na czym skupia się przywołany film Khasina – *Kadysz za przyjaciela*.

Gebirtiga²³, Konrada Sachsa i Denny'ego Demanta. W centrum zainteresowania tego podrozdziału znajduje się postać Gebirtiga, Ocalałego z Holocaustu. Na co dzień mieszka on w Nowym Jorku i jest znanym kompozytorem (m.in. musicali). Sachs to niemiecki dziennikarz, którego ojciec był zbrodniarzem wojennym, a Demant jest żydowskim komikiem, przedstawicielem drugiego pokolenia po Szoa, żyjącym w austriackiej stolicy. Ten ostatni pełni w filmie rolę wszechwiedzącego narratora. Gebirtig przyjeżdża do Wiednia, aby zeznawać w procesie przeciwko strażnikowi z obozu koncentracyjnego w austriackim Ebensee. W pierwszej chwili nie chce się zgodzić na przyjazd do Austrii, odpowiada, że trzy słowa trzymają go z dala od Wiednia – „Teraz tym bardziej” (*Jetzt erst recht*). To bezpośrednie nawiązanie do afery Kurta Waldheima. Po ujawnieniu szokujących informacji o przeszłości byłego sekretarza ONZ jego plakaty wyborcze oblepiono naklejkami z takim właśnie hasłem. „W kontekście przedstawiania austriackiej rzeczywistości lat 80. wątek (...) Hermanna Gebirtiga, jest bezpośrednim oskarżeniem wymierzonym w Wiedeń ery Waldheima”²⁴ – zauważa Christina Guenther. Choć powieść Schindela ukazała się na krótko po prezydenturze Waldheima, to jej akcja rozgrywa się w latach 1983-1986, czyli jeszcze przed objęciem fotela prezydenckiego przez kontrowersyjnego kandydata. Natomiast film przenosi akcję do czasów, gdy kontrowersyjny polityk sprawował już władzę, o czym świadczą liczne odniesienia do jego polityki. Przykładowo w scenach z kabaretu Demanta można odnaleźć kilka wizualnych nawiązań do ówczesnego prezydenta – w garderobie widać maskę z twarzą polityka, a na scenie pojawia się replika rzeźby słynnego konia Waldheima, która została wykonana przez jego przeciwników (w tle widać też karykaturę polityka). Jak zauważa Andrea Reiter – „Koń, który na początku był pomyślany pół żartem, pół serio, stał się symbolem tego, jak Austria lekkomyślnie obchodzi się z nazistowską przeszłością, a jego oddziaływanie utrzymywało się na długo po zakończeniu kampanii wyborczej Waldheima”²⁵.

²³ Jego nazwisko nawiązuje do oryginalnego tytułu książki i filmu, czyli *Gebürtig* (pol. rodowity). W przekładzie powieści Schindela na język polski ta gra słów nie została jednak zachowana. Bohater funkcjonuje pod nazwiskiem Gebirtig. Zob. Roman Schindel, *Rodowody*, tłum. Jacek St. Buras, Kraków 2006.

²⁴ Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości...*, s. 371.

²⁵ Andrea Reiter, *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*, Wien 2018, s. 60.



Ilustracja 22. Nawiązania do afery Kurta Waldheima w filmie *Rodowody*

Kabaret jako forma krytyki ma niebagatelne znaczenie dla kontekstu austriackiego. W okresie międzywojennym wielu żydowskich twórców (np. Karl Farkas czy Hugo Wiener) było zaangażowanych w twórczość tego rodzaju. Ta tradycja odżyła po wojnie dzięki telewizji, gdzie popularność zyskiwał „(...) satyryczny kabaret polityczny, który ze zjadliwym

humorem punktował najtrudniejsze i najbardziej kontrowersyjne tematy austriackiej polityki historycznej²⁶. Stało się to za sprawą nie tylko żydowskich twórców, którzy powrócili do kraju, ale także nowego pokolenia artystów, nie tylko żydowskich (za jednego z najbardziej znanych można uznać Helmuta Qualtingera)²⁷. Motyw kabaretu jako zwierciadła nastrojów społecznych budzi też – z filmoznawczej perspektywy – skojarzenia z musicaliem *Kabaret* (*Cabaret*, 1972, reż. Bob Fosse).

Mimo niechęci do Austrii Gebirtg ostatecznie decyduje się zeznawać w procesie. Przekonuje go do tego Susanne – córka byłego więźnia politycznego z Ebensee. Jej ojciec rozpoznał w przypadkowo spotkanym mężczyźnie zbrodniarza z obozu, po czym nagle zmarł. Po jego śmierci Susanne jest zdeterminowana, aby Pointer (znany jako „czaszkotłuk”²⁸) został pociągnięty do odpowiedzialności, po tym jak przez lata żył spokojnie pod zmienionym nazwiskiem. Aby namówić Gebirtiga do zeznań, kobieta leci do Nowego Jorku. W trakcie oczekiwania na proces protagoniści zbliżają się do siebie. Podczas wizyty w kabarecie mężczyzna całuje dłoń Susanne. W kolejnej scenie, która rozgrywa się następnego dnia rano, para ukazana jest razem w łóżku. Bohaterka pyta Gebirtiga o samopoczucie, na co ten odpowiada: „Tak jakbym po raz pierwszy był właśnie tu, gdzie jestem. Może dopiero teraz wyszedłem z obozu”²⁹. Guenther twierdzi, że to zeznania złożone w sądzie pozwalają bohaterowi uwolnić się od przeszłości³⁰. Nie bez znaczenia jest też konfrontacja z samą Austrią, do której mężczyzna nie chciał przecież wracać. Zmierzenie się z przeszłością zostaje więc przedstawione jako konieczność, ponieważ jej wyparcie i odcinanie się od wspomnień nadmiernie obciążały psychikę bohatera (nawet po wyjeździe do odległego Nowego Jorku). Można w tym dopatrzeć się aluzji do sytuacji Austrii, która przez lata nie chciała „odrobić swojej lekcji historii”, co stanowiło istotny problem, m.in. dla mieszkającej tam diaspory.

Jednocześnie wypowiedzenie przez Gebirtiga tych słów w łóżku, po nocy spędzonej z Susanne, sprawia, że sytuacja posiada także podtekst romantyczny. Wcześniej zostało pokazane, jak bohater w Nowym Jorku sypia z kobietami, których nazwisk nawet nie potrafi sobie przypomnieć – tym razem jest inaczej. Dla interpretacji wątku miłosnego kluczowa jest

²⁶ Renée Winter, *Co mogliśmy zrobić? Sprzeciw wobec antysemickiej przemocy w sztuce telewizyjnej z 1965 roku »Nad pięknym modrym Dunajem«*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s.168.

²⁷ Jednym z najbardziej znanych przedstawień Qualtingera był *Pan Karl (Herr Karl)* wyemitowany w 1961 roku, w którym artysta wcielił się w rolę politycznego oportunisty. Sztuka ta wywołała oburzenie wśród austriackiej widowni. Zob. Jakub Gortat, *Narodowy socjalizm a kino narodowe. Przypadek Austrii*, [w:] *Pamięć o narodowym socjalizmie w filmie austriackim (1945-2020)*, red. tenże, Wrocław 2023 s. 30-31.

²⁸ Powołuje się na tłumaczenia Jacka St. Burasa z książki, Zob. Roman Schindel, *Rodowody...*, s. 92.

²⁹ *Rodowody (Gebürtig)*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel).

³⁰ Zob. Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości...*, s.372.

końcowa scena filmu, w której widz dowiaduje się, że Suzanne pojechała za Gebirtigem do Stanów. Mężczyzna opuścił w pośpiechu Austrię oburzony tym, że Pointer nie został skazany. Gdy w ostatnim ujęciu widać bohaterkę przed nowojorskim mieszkaniem Hermanna, można założyć, że para zejdzie się, a zbliżenie w Wiedniu nie będzie jednorazową przygodą. Ich relacja to nie jedyny żydowsko-gojski związek w tym filmie. Przyjaciel Demanta – Emmanuel Katz – ma bowiem słabość do Austriaczek, z czego żartuje narrator, nazywając je „jego blondynkami”. Danny pyta też ironicznie: „Jak ma na imię twoja nowa Walkiria? Krymhilda? Gudrun?”³¹. Poboczny wątek romansów Katza stanowi nawiązanie do popularnego schematu przedstawiania żydowskich mężczyzn jako uwodzicieli, co ma swoje antysemityczne konotacje, jednak we współczesnej (pop)kulturze łączone jest także z filosemickimi wyobrażeniami o pociągającym intelekcie Żydów³². Można więc uznać, że twórcy są świadomi pewnych klisz, które kształtują sposób portretowania stosunków między społeczeństwem większościowym a mniejszością żydowską. Trudno więc zarzucić *Rodowodom*, że wykorzystują motyw żydowsko-austriackich związków do umacniania „teatru pamięci”.

Trzeba również wziąć pod uwagę to, jak zmienia się stosunek Gebirtiga do pobytu w Austrii. Gdy mężczyzna zgadza się przyjechać, zaznacza, że weźmie udział tylko w procesie i nie chce oglądać Wiednia, w szczególności miejsc, które znał z dzieciństwa. Jednak proces zostaje przesunięty, a jego plany zmieniają się. Bohater decyduje się odwiedzić dom, w którym przed wojną mieszkała jego rodzina. Christina Guenther opisuje tę konfrontację następująco:

Dla Gebirtiga przepracowanie posttraumatycznych doświadczeń wiąże się jednak z odwiedzeniem w Wiedniu miejsc powiązanych z rodzinną historią; miejsc, których nie odwiedzał od wielu lat (...) Po powrocie do Wiednia Gebirtig spotyka dawnych sąsiadów, którzy początkowo witają go, po czterdziestu latach nieobecności w ojczyźnie, z zaskoczeniem, a nawet wyraźnym poczuciem ulgi. Potem okazuje się jednak, że nie odczuwają żadnego wstydu, ani tym bardziej poczucia winy, za współsprawstwo w zbrodniach przeszłości. Nie okazują żadnych emocji, w tym współczucia, w stosunku do zamordowanych w Holokauście żydowskich rodaków. Odcinają się wyraźnie od popełnionych zbrodni i w żadnym razie nie czują się za nie współwinni³³.

³¹ *Rodowody (Gebürtig)*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel).

³² Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust?...*, s. 339-341.

³³ Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości...*, s.372-373.

Gebirtig – jak wielu innych żydowskich bohaterów we współczesnym kinie austriackim – po 1945 roku nie wrócił do kraju. Podróż do Austrii daje mu możliwość zmierzenia się z przeszłością. Do Wiednia przyjeżdżają również bohaterowie takich filmów dokumentalnych jak *W poszukiwaniu pamięci* (*Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, 2009, reż. Peter Seeger), *Dalsze życie Ruth Klüger* (*Das Weiterleben der Ruth Klüger*, 2011 reż. Renata Schmidtkunz) czy też *Utracone córki Wiednia* (*Vienna's Lost Daughters* 2007, reż. Mirjam Unger) – również oni konfrontują się ze wspomnieniami.

Wizyty w miejscach związanych z tragicznymi wydarzeniami i traumą są częstym motywem w filmach, w których pojawiają się żydowscy bohaterowie – zarówno w kinie niemieckim, jak i austriackim. Warto zwrócić uwagę na historie o podróżach do państw Europy Środkowo-Wschodniej³⁴. Podejmują je sami Ocalali, np. w *Café Zelig* jeden z bohaterów Natan Grossmann (w towarzystwie przedstawiciela drugiego pokolenia - Rona Odeda Eigera) odwiedza rodziną Łódź, a także Chełmno nad Nerem oraz Izbicę Kujawską. Inny protagonista tego filmu (Henry Rotmensch) wybiera się w podróż do Będzina. To miasto oraz pobliskie Działoszyce odwiedza również Sharon Ryba-Kahn w *Nietutejszych* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn), co pokazuje, że śladami historii rodzinnych podróżują nie tylko Ocalali, ale też przedstawiciele kolejnych generacji – w tym przypadku jest to pokolenie wnuków. „Od zakończenia zimnej wojny podróż do Europy Wschodniej – w szczególności do Polski z jej ikonicznym krajobrazem Holokaustu – stała się dla wielu Żydów sposobem na odwiedzenie kraju ich przodków i kolebki aszkenazyjskiego żydostwa”³⁵ – zauważa Petra Fachinger. Eva Hoffman podkreśla, że podczas gdy Niemcy stały się dobrze znanym terenem dla większości Żydów z Zachodu, to Polska wciąż pozostawała miejscem nieodkrytym, wyimaginowanym bytem z rodzinnych historii³⁶. Wydaje się, że uwagi Hoffman dotyczą także Austrii, która – podobnie jak RFN – pozostawała otwarta na wizyty powracających Żydów. Natomiast równie nieznane co Polska były inne kraje, które po 1945 roku znalazły się za żelazną kurtyną. Według Fachinger wyprawy te pełnią ważną rolę dla tożsamości drugiego pokolenia, które poprzez odwiedzanie miejsc związanych z rodzinną historią stara się pogodzić z cierpieniem rodziców oraz własną (post)traumą³⁷. Zobaczenie miejsc ewokujących pamięć Szoa ma zazwyczaj charakter wyzwalający nie tylko dla potomków

³⁴ Motyw ten był już sygnalizowany w części poświęconej kodowaniu żydowskości.

³⁵ Petra Fachinger, *Poland and Post-Memory in Second-Generation German Jewish Fiction*, [w:] „Shofar”, 2009, Vol. 27, No. 4, s. 51.

³⁶ Zob. Eva Hoffman, *After Such Knowledge. Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s.138.

³⁷ Zob. Petra Fachinger, *Poland and Post-Memory...* s. 51-52.

Ocalałych, lecz również dla nich samych. Świadczą o tym takie filmy jak *Ostatni człowiek*, który pokazuje, jak podróż na Węgry staje się dla bohatera okazją do zmierzenia się z bolesnymi wspomnieniami. Warto również wspomnieć o austriackim *Thumaczu* (*Dolmetscher*, 2018, reż. Martin Šulík), ukazującym podróż przez Słowację Ocalałego z Holocaustu (Ali Ungár) i syna zbrodniarza wojennego (Georg Graubner)³⁸. Akcja filmu zaczyna się w Wiedniu, dokąd Ali przyjeżdża, aby odnaleźć mężczyznę, który prawdopodobnie zabił jego rodziców. Zamiast niego spotyka syna zbrodniarza – ten gotowy jest zmierzyć się z rodzinną przeszłością i namawia Alego, aby razem pojechali na Słowację odkryć łączącą ich historię. Dzieła takie jak *Thumacz* czy *Ostatni człowiek* przyjmują konwencję filmu drogi. W tym gatunku podróż często odczytywana jest nie tyle jako zmiana miejsca, co wyraz poszukiwania tożsamości, własnych korzeni³⁹.

Należy zaznaczyć, że istnieje fundamentalna różnica między podróżami do Wiednia (jak ta Gebirtiga w *Rodowodach*) a wyprawami do krajów Europy Środkowo-Wschodniej, które funkcjonują jako cmentarzysko Europy, naznaczone przez nie-miejsca pamięci, czyli „opuszczone, kontestowane czy porzucone «miejsca-po-Zagładzie»”⁴⁰. Reżyserzy ukazują więc tereny byłych obozów Zagłady oraz zaniedbane kamienice, opuszczone świątynie, ruiny synagog, pozostałości z żydowskich cmentarzy. Nie-miejsca pamięci przypominają o zamordowanych Żydach, ewokując pustkę po żydowskim życiu. Ponadto Polska i inne kraje Europy Wschodniej kojarzone są z krajobrazem wsi i małych miasteczek, który zdominowały różne odcienie szarości. Takie ujęcia można znaleźć zarówno w kinie dokumentalnym (w przywoływanych filmach Ryby-Kahn czy Cummings), jak i fikcyjnym (np. węgierska wieś w *Ostatnim człowieku*). Natomiast wizerunek austriackiej stolicy naznaczony jest przez zupełnie inną tradycję filmową – „W zachodniej historii kina Wiedeń [...] najczęściej pojawiał się jako fantazja oparta na cesarskim mieście, którym był aż do roku 1918”⁴¹. Wprawdzie nowe kino austriackie ukazało inne oblicze Wiednia, dalekie od romantycznych wizji, jednakże wydaje się, że filmowy wizerunek tego miasta wciąż związany jest z kultowymi obrazami tamtejszych zabytków, kawiarni, majestatycznych kamienic, ukazywanych często w wysokim kluczu oświetleniowym, aby oddać romantyczną atmosferę miasta. Trudno doszukiwać się tu szarości znanych z obrazów z Europy Wschodniej.

³⁸ W tej roli występuje Peter Simonischek, który w *Rodowodach* gra Hermanna Gebirtiga. To ciekawe przejście od grania Ocalałego z Holocaustu do wcielania się w rolę potomka sprawcy w *Thumaczu*.

³⁹ Zob. Skadi Loist, *Roadmovie*, [w:] *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, red. Markus Kuhn, Irina Scheidgen, Nicola Valeska Weber, Berlin, Boston 2013, s.278.

⁴⁰ Roma Sendyka, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 2, 2017, s.88.

⁴¹ Robert von Dassanowsky, *Introduction*, [w:] *World Film Location Vienna*, red. tenże, Bristol 2012, s. 5.

Potwierdzają to dzieła z korpusu badawczego – Wiedeń w tych filmach ukazywany jest jako piękna metropolia, która – mimo traumatycznych wspomnień i negatywnych odczuć – wywołuje u żydowskich bohaterów także pozytywne skojarzenia np. z operą, teatrami, kulturą kawiarnianą. Austriacka stolica pozostaje ważnym punktem odniesienia nawet dla tych austriackich Żydów, którzy emigrowali. W *Rodowodach* przypomina o tym książka p.t. *Gustav Mahler in Vienna*, leżąca na fortepianie w nowojorskim mieszkaniu Gebirtiga. Sam kompozytor obrusza się na słowa agenta, że w jego muzyce jest coś wiedeńskiego. Jednocześnie inspiracje Mahlerem potwierdzałyby, że rzeczywiście ta kultura ma wpływ na bohatera. O związkach z austriackim dziedzictwem wśród żydowskich emigrantów przypomina także film dokumentalny *Utracone córki Wiednia*. Jego bohaterki są Żydówkami, które jako dzieci musiały opuścić rodzinny Wiedeń, aby uciec przed antysemitką polityką Hitlera. Ich stosunek do Austrii naznaczony jest ambiwalencją. To kraj związany z traumatycznymi doświadczeniami lat 30. XX wieku, a jednocześnie budzący tęsknotę za utraconą krainą lat dziecięcych. Nostalgii ewokuje m.in. scena przygotowywania tortu Sachera według rodzinnego przepisu czy też podawania Apfelstrudla. Ten specyficzny stosunek do ojczyzny zapowiada już muzyka ilustrująca pierwszą scenę dokumentu, w której z perspektywy taksówki można oglądać Nowy Jork po zmierzchu – pełen świateł neonów, z ruchliwymi ulicami, spieszącymi się przechodniami. Z warstwą wizualną kontrastuje wybór piosenki *Na Praterze znowu kwitną drzewa* (*Im Prater blüh'n wieder die Bäume*) autorstwa Roberta Stolza, słynnego austriackiego autora operetek. Wiedeń kojarzy się w tym filmie ze światem muzyki klasycznej, co znajduje wyraz w doborze piosenki Stolza, a także w wypowiedziach samych bohaterek, z rozrzewnieniem wspominających wizyty w wiedeńskiej operze. Pamięć o tragicznych wydarzeniach II wojny światowej i utraconych bliskich nie determinuje więc wizerunku miasta. W trakcie wycieczki do Wiednia jedna z bohaterek odwiedza nie tylko dawny dom, lecz wybiera się także do ogrodów przy pałacu Schönbrunn – miejsca kojarzonego z mitem romantycznego, cesarskiego miasta. Warto zaznaczyć, że to właśnie Austria, a nie Niemcy, bywa romantyzowana w filmach o Ocalałych. Można to tłumaczyć opisywanym już różnym stosunkiem Żydów do dziedzictwa kultury austriackiej i niemieckiej po 1945 roku.



Ilustracja 23. Szara Polska (kadry z filmów *Nietutejsi* i *Café Zelig*) kontra turystyczna Austria (kadry z *Utraconych córek Wiednia*)

Symptomatyczne dla filmowych wizerunków żydowskiego życia w kinie austriackim jest, że bardzo często opierają się one na historiach bohaterów, którzy do Austrii przyjeżdżają jedynie z krótką wizytą, ponieważ na co dzień mieszkają zagranicą – jak właśnie bohaterki dokumentu Unger. Może być to związane z tym, że diaspora w tym kraju jest dużo mniejsza niż w Niemczech. Również bohater *Rodowodów* jedynie odwiedza Wiedeń. Podczas gdy Gebirtig, jak pisze Guenther, „sam skazał się na emigrację”⁴², to Ruth w *Za życie* zbudowała swoje powojenne życie w Niemczech. To, co natomiast łączy tych protagonistów, to polskie korzenie. Bohaterka filmu Jansona należy do grupy licznych polskich Żydów, którzy po 1945 roku znaleźli swój dom w RFN. Pochodzi z Łodzi, co stanowi kolejne nawiązanie do biografii Artura Braunera. O polskich korzeniach Gebirtiga przypomina tylko jedno zdanie w filmie: „Pochodzili z Tarnowa, poszli do Oświęcimia, zniknęli w chmurach”⁴³. Dotyczy ono rodziców bohatera. Za pewną sugestią co do pochodzenia protagonisty można uznać też fakt, że – przed poznaniem Suzanne – mężczyzna sypia przede wszystkim z polskimi Żydówkami. Bohaterowie filmów *Rodowody* i *Za życie* wpisują się więc w dominujący w dyskursie obraz Ocalałych jako przedstawicieli utraconej kultury wschodnioeuropejskich Żydów. Nie dziwi więc, że oboje posługują się jidysz, przy czym w niemieckim filmie kwestia ta odgrywa zdecydowanie istotniejszą rolę niż u Schindela i Stepanika, ponieważ Ruth jako piosenkarka

⁴² Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości...*, s.372.

⁴³ *Rodowody* (*Gebürtig* 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel).

wykonuje utwory właśnie w tym języku. Ponadto wyrazem miłości Victora do głównej bohaterki jest występ, który przygotowuje przed zaręczynami. Mężczyzna specjalnie dla Ruth uczy się piosenki w jidysz. Ścieżka dźwiękowa filmu *Za życie* składa się z wielu popularnych jidyszowych piosenek, m.in. *Bei Mir Bistu Shein* czy *Tum balalajka*. Szczyt kariery bohaterki przypada wprawdzie na lata 70. XX wieku, czyli jeszcze przed boomem klezmerskim, ale wydaje się, że jej popularność można już łączyć z tym fenomenem. Warto zaznaczyć, że w *Rodowodach* jest także jedna scena, w której Hermann śpiewa w jidysz. Ciekawe wydaje się również, że oba dzieła realizują schemat przedstawiania Żydów jako intelektualistów, łącząc ich ze światem kultury, a konkretnie – muzyki oraz kabaretu⁴⁴.

Ocalali w filmach są zazwyczaj portretowani jako strauumatyzowane ofiary i *Za życie* oraz *Rodowody* nie stanowią wyjątku od tej reguły. Trauma Gebirtiga nie jest jednak tematem, który Schindel i Stepanik szczegółowo rozwijają. Dzieło to zdecydowanie bardziej skupia się na posttraumie drugiego pokolenia, którego reprezentantami są dzieci Ocalałych, czyli Katz i Demant oraz (po stronie sprawców) Sachs – syn zbrodniarza wojennego. Traumą Gebirtiga sygnalizuje przede wszystkim jego początkowa niechęć do wyjazdu do Austrii. Także wzburzenie, z jakim reaguje na propozycję swojego agenta, aby skomponował muzykę do filmu o Holokauście, może świadczyć o jego osobistym stosunku do historii Zagłady. Gebirtig nie odpowiada natomiast wyobrażeniom o emocjonalnie reagujących, roztrzęsionych żydowskich świadkach procesów. Wszechwiedzący narrator informuje, że bohater swoje zeznania złożył precyzyjnie i bez strachu. Jedynie jego nagły wyjazd z Wiednia przypomina, jak ważny i emocjonalnie obciążający był dla niego ten proces. Jego trauma nie stanowi jednak głównego tematu filmu i widz niewiele dowiaduje się o jego doświadczeniach z okresu II wojny światowej. Podobnie dzieje się w przypadku drugiej Ocalałej w *Rodowodach* – matki Emmanuela Katza (postać drugoplanowa). Jest ona schorowaną starszą panią, która przeżyła Auschwitz. Jej syn łączy stan zdrowia matki z traumą Holokaustu, nawet jeśli lekarze uspokajają go, że sytuacja nie jest poważna. Pokazuje to również, że *Rodowody* są przede wszystkim historią o drugim pokoleniu, a nie o Ocalałych, ponieważ na pierwszy plan wysuwa się przede wszystkim postpamięć i posttrauma ich dzieci, na co zwraca uwagę Josef Lederle⁴⁵.

⁴⁴ W *Rodowodach* również Danny Demant wpisuje się w schemat przedstawiania żydowskich bohaterów jako intelektualistów, lecz jego wątek zostanie w tej pracy omówiony w rozdziale poświęconym wizerunkom dzieci Ocalałych.

⁴⁵ Zob. Josef Lederle, *Gebürtig*, [w:] „Filmdienst“, 30.01.2005, <https://www.filmdienst.de/film/details/521421/geburtig#filmkritik>, [dostęp: 22.04.2024].

Natomiast Uwe Janson w *Za życie* skupia się na losie Ocalałej. Ruth jest traumatyzowaną ofiarą, która – po eksmisji z mieszkania i utracie pracowni – decyduje się targnąć na swoje życie. Nie jest przy tym jedyną żydowską bohaterką w kinie niemieckim, myślącą o samobójstwie. Tytułowa protagonistka filmu *Pani Stern* także chce się zabić. Przy czym reżyser (Anatol Schuster) opowiada raczej o potrzebie decydowania o momencie, w którym chce się odejść ze świata, niż o traumie i problemach psychicznych, mogących stanowić przyczynę dla prób samobójczych. Dla przedstawienia stosunków niemiecko-żydowskich w filmie Schustera istotna wydaje się scena u lekarza. Pani Stern wyznaje doktorowi, że chciałaby odejść z tego świata. Ten odpowiada, że jako Niemiec nie mógłby podać trucizny Ocalałej z Holocaustu. Jej kolejne próby odebrania sobie życia zostają udaremnione przez ludzi, którzy przypadkowo pojawiają się w jej życiu. W *Za życie* to Jonas ratuje Ruth przed śmiercią – znajduje ją w wannie z podciętymi żyłami i przewozi do szpitala. Ze scen z psychiatrą widz dowiaduje się więcej o problemach bohaterki, m.in. o tym, że nie może ona spać, ponieważ dręczą ją koszmary, dlatego też nigdy nie kładzie się w łóżku, lecz usypia w fotelu. Motyw koszmarów sennych często powraca w filmach o Żydach, którzy przeżyli Szoa⁴⁶. W rozmowie z Jonasem, który chce przejąć opiekę nad Ruth, lekarz wyjawia, że kobieta już kilkakrotnie próbowała odebrać sobie życie. W podrozdziale poświęconym kodowaniu żydowskości zostało podkreślone, że psychiczna charakterystyka Ocalałych następuje często poprzez sceny, w których inne postaci mówią o ich stanie psychicznym i doświadczeniach. U Jansona taką postacią jest psychiatra – ma on wgląd w akta Ruth. Bohaterka *Za życie* straciła najbliższych w obozach w Chełmnie i Auschwitz, a na jej oczach rozstrzelano chłopca, który pomógł jej się ukrywać. Obrazy z II wojny światowej powracają do niej w formie flashbacków. W jednej ze scen w klinice psychiatrycznej zdezorientowana kobieta kręci się po pokoju. Ujęcia, które ukazują Ruth w zbliżeniu, zostały zmontowane z fragmentami przywołanego wcześniej filmu Hoffmanna – są one w sepii, co sugeruje dystans czasowy⁴⁷. W tych wspomnieniach można odnaleźć motywy typowe dla reprezentacji Holocaustu, np. pociągi. W dźwięku ponadkadrowym słyszalny jest antysemicki komentarz Knocha [SS-Manna, którego później zabija Ruth – przyp. O.W]. W niektórych momentach zdjęcia nakładają się, a tym samym przeszłość przenika się z teraźniejszością, pokazując, jak trauma Holocaustu wciąż wpływa na bohaterkę.

⁴⁶ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust?...*, s.221.

⁴⁷ W sepii są też ujęcia z filmów nakręconych przez Victora, które ogląda Jonas. Jednak retrospektywne sceny ukazujące wydarzenia z lat 70. XX wieku są już w kolorze.



Ilustracja 24. Przenikanie się obrazów z przeszłości i teraźniejszości w filmie *Za życie*

Montaż jest fundamentalny dla sceny rozgrywającej się na wystawie fotografii. Protagonistka ogląda fotografie z II wojny światowej, a w tle słychać cichą, lecz niepokojącą muzykę ilustracyjną budującą napięcie. Ujęcia ukazujące Ruth zwiedzającą wystawę zostały zestawione z bardzo szybko zmontowanymi zdjęciami z II wojny światowej. Tempo montażu sprawia, że trudno zidentyfikować pojedyncze obrazy, ale są to z pewnością utrwalone w pamięci zbiorowej klisze związane z reprezentacjami Szoa – wychudzone ciała, rozstrzeliwania. Rozpoznanie tego, co konkretnie one przedstawiają, nie wydaje się najważniejsze. Nie chodzi bowiem o ukazywanie w retrospekcji tragedii, których świadkiem była kobieta. Tę funkcję pełnią fragmenty z filmu Hoffmana wykorzystane przez Jansena. W opisywanej scenie widz ma do czynienia z reminiscencjami wydarzeń z II wojny światowej, posiadającymi moc afektywnego oddziaływania. Można więc uznać to za próbę wizualnego oddania stanu emocjonalnego Ruth w momencie konfrontacji ze wspomnieniami. Pod wpływem (re)traumatyzujących obrazów z wystawy kobieta opuszcza w pośpiechu salę, ukrywa się w garderobie i zaczyna płakać. Ukazanie poruszenia Ruth jest kluczowe, ponieważ można je bezpośrednio połączyć z zabiciem Knocha przez bohaterkę, co zostaje pokazane w kolejnej scenie. Reżyser dostarcza więc niejako usprawiedliwienia dla tej zbrodni, pokazując nie tylko okrucieństwa II wojny światowej (poprzez zdjęcia z tego okresu), ale też reakcję kobiety na traumatyczne wspomnienia. Pozwala to postrzegać morderstwo Knocha jako zbrodnię popełnioną w afekcie.

Trudno więc powiązać postać Ruth z motywem żydowskiej zemsty. Pod tym kątem *Za życie* przypomina inny niemiecki film – *Noc Epsteina* (*Epsteins Nacht*, 2002, reż. Urs Egger). Dzieło Eggera opowiada o trzech mężczyznach, którzy przeżyli Holokaust – Jochenie

Epsteinie oraz Karlu i Adamie Rose. Ten ostatni nigdy nie poradził sobie z traumą tych wydarzeń – teraźniejszość wciąż miesza mu się z przeszłością, gdy rozpaczliwie próbuje odnaleźć swoją młodzieńczą miłość. Do córki gosposi zwraca się więc imieniem „Hanna”, gdyż tak miała na imię jego przyjaciółka z dzieciństwa. Ponadto nadal boi się ciemności, co koresponduje z opisywanym już motywem koszmarów sennych czy też lęku przed zaśnięciem. Bohaterowie rozpoznają w księdzu z pobliskiego kościoła zbrodniarza z Auschwitz. Po wojnie mężczyzna przyjął inną tożsamość, aby uniknąć kary⁴⁸. Podczas konfrontacji z Ocalałymi nie wykazuje on żadnej skruchy, co więcej przypomina Jochenowi, iż ten wydał jednego z więźniów, aby uchronić przed śmiercią swoich przyjaciół. Tym samym Egger zwraca uwagę na pytanie, które stawia sobie wielu Ocalałych dręczonych poczuciem winy – dlaczego właśnie oni przeżyli? Bohaterowie *Nocy Epsteina* nie planują zemsty. Pistolet, zabrany przez Adama, miał być tak naprawdę tylko rodzajem „straszaka”, który pomógłby wyciągnąć z byłego nazisty informację o losach Hanny. W trakcie ostrej wymiany zdań dochodzi do szarpaniny, a strzał zostaje oddany przypadkowo. „Podczas gdy zabójstwo Giessera [nazwisko księdza – przyp. O.W.] w *Nocy Epsteina* zostało przedstawione jako wypadek, co dostarcza wyraźnego usprawiedliwienia dla bohatera, to вина Jochena Epsteina za czyny, jakich dopuścił się w obozie Zagłady, pozostaje ambiwalentna i tylko pobieżnie zaznaczona”⁴⁹ – zauważa Haselberg. Pokazuje to, że moralna ocena Ocalałych za czyny popełnione w trakcie II wojny światowej pozostaje wciąż trudnym do poruszania tematem, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę, że mamy do czynienia z filmami, powstającymi w „kraju sprawców”. Jochen – podobnie jak Ruth w *Za życie* – musi odbyć karę pozbawienia wolności. Oba te filmy nie opowiadają o zemście, lecz ukazują zbrodnie popełnione w afekcie bądź zupełnie przypadkiem, co przypomina także o traumie i ogromnym bagażu emocjonalnym, z którym na co dzień muszą żyć Ocalali.

Mimo to w jednej z recenzji filmu Jansona można przeczytać, że jest on „odą do radości z życia”⁵⁰. Ulrich Sonnenschein wskazuje na związek między tytułem a treścią – „Za życie! – to żaden banalny toast, tutaj to zdanie zostaje napełnione treścią”⁵¹. „Za życie” to tłumaczenie hebrajskiego toastu (hebr. *Le Chaim!*), którego Ruth uczy Jonasa, gdy razem

⁴⁸ Zarówno w kinie niemieckim, jak i austriackim można znaleźć przykłady bohaterów filmowych, którzy po wojnie przyjęli inną tożsamość (czasami żydowską), aby uniknąć kary. W kontekście Niemiec więcej pisze o tym Haselberg, zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust?...*, s. 298-322

⁴⁹ Tamże, s. 249-250.

⁵⁰ Tilmann P. Gangloff, *Verfolgte Wege*, [w:] „Frankfurter Rundschau“, 10.01.2019, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/verfolgte-wege-11100753.html>, [dostęp: 22.04.2024].

⁵¹ Ulrich Sonnenschein, *Kritik zu »Auf das Leben!«*, [w:] „epd Film“, 14.11.2014, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/auf-das-leben>, [dostęp: 22.04.2023].

wychodzą do klubu. Scena w dyskotekę wpisuje się w opisywaną już tendencję we współczesnym kinie – twórcy próbują zerwać z pełnym patosu obrazem Ocalałych jako ofiar, który dominuje w „teatrze pamięci”. Wizyta w klubie techno w filmie *Za życie*, czy też imprezy tytułowej pani Stern z jej wnuczką, a także ćwiczenia rozciągające rabina w dokumencie *Rabbi Wolf* (2016, reż. Britta Wauer) czy też fizjoterapia babci Alexy Karolinski w rytm dawnych polskich piosenek w *Znakach życia. Żydowskie życie w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin*, 2018, reż. Alexa Karolinski) tworzą odmienne wizerunki Żydów. Kreowanie zabawnych, pełnych życia żydowskich bohaterów, którzy z dystansem podchodzą do swojej historii jako Ocalałych, może mieć wpływ na odczuwanie wyimaginowanej bliskości z nimi – szczególnie wśród młodszej widowni. Jeden z recenzentów zauważa, że dzieło Jansena to film, na który może wybrać się cała rodzina⁵².

Opisywane zabiegi służące desakralizacji wizerunku Ocalałych można odnaleźć w kinie fabularnym – przede wszystkim niemieckim. Współczesne kino fikcjonalne w Austrii wciąż pozostaje bardziej zachowawcze, jeśli chodzi o kreowanie żydowskich bohaterów. Można wiązać to z faktem, iż powojenne życie diaspory, później niż w Niemczech, stało się tematem refleksji filmowców. Ponadto do dziś filmy o doświadczeniach Żydów są mocno związane z debatami rozliczeniowymi i krytyką polityki pamięci opartej na micie pierwszej ofiary Hitlera. Zdecydowanie więcej przykładów dzieł, które kreują portrety Ocalałych dalekie od patosu, dostarcza jednak kino niefikcjonalne (zarówno niemieckie, jak i austriackie). Są to nie tylko przywołane powyżej dokumenty *Rabbi Wolf* i *Znaki życia. Żydowskie życie w Berlinie*, lecz także film *W poszukiwaniu pamięci*, opowiadający o neurobiologu, laureacie nagrody Nobla Ericu Kandelu. „W swoim dokumencie reżyserka Petra Seeger portretuje charyzmatycznego naukowca o żydowskim pochodzeniu, który własne, bolesne doświadczenia z Holocaustu przekształcił w niezwykle pozytywną energię, co pozwoliło mu zbadać podstawy ludzkiego działania”⁵³ – głosi opis na oficjalnej stronie dystrybutora filmu. Warto wspomnieć też jednego z bohaterów *Homemad(e)* – Adolfa Dofta, który przeżył Auschwitz, a w Holokaucie stracił wielu bliskich. Nie jest on głównym protagonistą, lecz na podstawie scen z jego udziałem wyłania się obraz wesołego starszego pana, lubiącego żartować i przekomarzać się z sąsiadami. Beckermann nie ucieka jednak od trudnych tematów dotyczących przeszłości. Mężczyzna wyznaje, że ci, którzy są

⁵²Zob. Thomas Vorwerk, *Auf das Leben*, [w:] „Filmstars“, <https://www.filmstarts.de/kritiken/227004/kritik.html> /, [dostęp: 22.04.2024].

⁵³ Cyt. z opisu filmu na stronie firmy dystrybucyjnej W-Film, <https://www.wfilm.de/de/in-search-of-memory/story/>, [dostęp: 24.04.2024].

odpowiedzialni za Zagładę Żydów, jeszcze dostaną ze swoje, a on im nigdy nie wybaczy⁵⁴. Słodko-gorzki wydźwięk ma również dokument *Café Zelig*, opowiadający m.in. o traumie, trudnych wspomnieniach, problemach związanych z ułożeniem sobie życia w kraju sprawców⁵⁵. Reżyserka jednocześnie pokazuje, że Ocalali są osobami pogodnymi, pełnymi życia i nie brakuje im dystansu oraz humoru. W jednej ze scen nakręconych w Polsce Natan Grossmann opowiada o ciężkich warunkach, w jakich żył przed wojną w Polsce (jeden pokój na całą rodzinę, brak wody i prądu), mimo to żartobliwie komentuje: „Tutaj robiłem siku 85 lat temu. I dzisiaj robię. To trzeba odnotować”⁵⁶. Także dokument *Oma i Bella*, który będzie przedmiotem analizy w dalszej części tego rozdziału, buduje optymistyczny obraz Ocalałych, skupiając się na sile przyjaźni.



⁵⁴ Zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s. 132-143.

⁵⁵ Zob. John Crust, *Café Zelig: A Seniors' Hangout and a Whole Lot of History*, [w:] „Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literature, Film and Theatre”, nr 7(1), 2023, s.77–80.

⁵⁶ *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings).



Ilustracja 25. Wizerunki Ocalałych, które zrywają z patosem - kadry z filmów (od góry): *W poszukiwaniu pamięci*, *Pani Stern*, *Znaki życia*. *Żydowskie życie w Berlinie*, *Oma i Bella*

Pisząc o „radości życia” wśród bohaterów, którzy przeżyli Holokaust, warto zwrócić uwagę na zakończenie filmu Jansona. *Happy end* przypomina, że – mimo wszystko – warto żyć i cieszyć się tym, co mamy. Trauma zostaje przezwyciężona dzięki przyjaźni (niemiecko-żydowskiej), co koresponduje z ważną dla niemieckiej polityki pamięci ideą pojednania. Znacząca jest w tym kontekście scena, w której Jonas budzi się w mieszkaniu Ruth. Oboje zasnęli obok siebie na materacu. Podczas gdy on wstaje, kobieta śpi dalej spokojnie. Nie dręczą ją już koszmary i nie musi męczyć się podczas pólśnu w fotelu, o czym wcześniej wspominał psychoterapeuta. Thomas Vorwerk trafnie puentuje: „Holokaust, choroba i samobójstwo kontra muzyka, miłość i energia do życia”⁵⁷. U Jansona wynik tego starcia jest jasny, nawet jeśli reżyser stara się też zwrócić uwagę na problemy żydowskiego życia w Niemczech po 1945 roku. Bohaterka zauważa, że Jonas jest spięty, gdy ona wypowiada słowo „Żyd”, po czym kilkakrotnie głośno wykrzykuje je, aby go sprowokować. Scena ta rozgrywa się w autobusie, a więc w przestrzeni publicznej, gdzie wszyscy mogą ją usłyszeć. Reżyser porusza więc problem przesadnej poprawności politycznej, która doprowadziła do

⁵⁷ Thomas Vorwerk, *Auf das Leben!...*

unikania słowa „Żyd” oraz zastępowania go często sztucznymi określeniami typu „żydowski współobywatel”. Na marginesie Janson przypomina także w swoim filmie o powojennym antysemityzmie. W jednej z retrospektywnych scen pokazano, jak koncert Ruth w latach 70. XX wieku przerywają okrzyki „żydowska kurwa” i inne, pełne nienawiści wyzwiska. Scena ta sąsiaduje z inną, w której we wspomnieniach głównej bohaterki słychać antysemitki wywód nazistowskiego oficera. Poprzez takie montażowe zestawienie twórca buduje pomost pomiędzy sytuacją w III Rzeszy a tą, jaka istniała po wojnie. Nie jest to zresztą jedyny moment, gdy reżyser tworzy takie paralele. Ruth określa odebranie jej mieszkania mianem „wywłaszczenia”, nawiązując do nazistowskich praktyk.

Również w *Rodowodach* można dostrzec aluzje dotyczące powtarzalności historii. W tym przypadku kluczowy okazał się moment premiery (2002 rok) – „(...) poprzedziła [ona] uformowanie prawicowego rządu koalicyjnego, w którego skład weszły Austriacka Partia Ludowa oraz populistyczna i znana z głoszenia ksenofobicznych haseł Wolnościowa Partia Austrii”⁵⁸. Tym samym film nabrał nowego, bardzo aktualnego znaczenia⁵⁹. Na związki między przeszłością a teraźniejszością zwraca też uwagę Ruth Beckermann w dokumencie *Homemad(e)*, o czym pisze Tobias Ebbrecht-Hartmann: „Montaż filmu *Homemad(e)* zestawia ze sobą wspomnienia Holocaustu i rzeczywistość pierwszego konserwatywnego rządu skrajnej prawicy z 2000 roku. Pokazuje, że historia Austrii zatacza koło, a przeszłość zazębia się teraźniejszością”⁶⁰. Trzeba zaznaczyć, że wspomniane austriackie filmy są dużo bardziej krytyczne niż dzieło Jansona, nawet jeśli w obu przypadkach można odnaleźć ostrzeżenie przed powrotem do pewnych schematów z przeszłości. *Za życie* oferuje ostatecznie wizję pojednania, *happy endu* i uporania się z traumą. Inaczej widzi to reżyser i autor literackiego pierwowzoru *Rodowodów*:

To nie jest film o rozliczeniu z przeszłością, ale o uporaniu się z teraźniejszością. To jest kluczowe, ponieważ tak naprawdę nie można rozliczyć się z przeszłością. Można jedynie uporać się z tym, jak wpływa ona na teraźniejszość i jak ludzie radzą sobie z nią dzisiaj, i to

⁵⁸ Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości...*, s. 360-361.

⁵⁹ Podobnie stało się z dokumentem *Walc Waldheima* (Waldheims Walzer, 2018, reż. Ruth Beckermann), który swoją premierę miał w momencie ponownego dojścia do władzy skrajnej prawicy w Austrii. Zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s. 114-116.

⁶⁰ Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Białe plamy, dzisiaj. Obraz nazistowskiej przeszłości we współczesnym kinie austriackim*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s.466.

właśnie próbują pokazać zarówno film, jak i powieść. Żydów i nie-Żydów dzieli wspólna historia⁶¹.

Dzieło Schindela i Stepanika pozostaje więc dużo bardziej krytyczne wobec rozliczeń z przeszłością. Znaczące jest też, że Gebirtig opuszcza Austrię, co niweczy wizję pojednania – fundamentalną dla „teatru pamięci”. Schindel zaznacza w wywiadzie, że protagonista jest bardzo pochopny w ocenie Wiednia: „Jest też niesprawiedliwy wobec miasta, ponieważ nawet jeśli ława przysięgłych uniewinnia Pointnera, nie oznacza to, że to miasto teraz jest takie jak wówczas. Ale on nie może już tego wytrzymać i ponownie wyjeżdża”⁶². Jednocześnie austriacka stolica pozostaje miejscem nie do końca przyjaznym i bezpiecznym dla Żydów, o czym w *Rodowodach* przypomina fakt, że żydowskiego kabaretu pilnuje uzbrojony ochroniarz – „To pokazuje widzom filmu, jak wyglądała przepełniona antysemityzmem wiedeńska rzeczywistość lat 80. XX wieku”⁶³. Była to rzeczywistość, w której niektórzy Żydzi, jak Gebirtig, nie mogli odnaleźć dla siebie miejsca.

Utrwalanie wspomnień, zachowywanie świadectw historii – analiza filmów dokumentalnych *Oma i Bella* oraz *Muzyka Terezinu* – historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky

Niezależnie od tego, czy Ocalali wyjechali, czy też pozostali w kraju, ich świadectwa dotyczące wydarzeń z tamtych lat pozostają istotnym elementem kultury pamięci. Przypominają o tym liczne filmy dokumentalne, których są głównymi bohaterami. W realizację takich dzieł często angażują się przedstawiciele tzw. drugiego i trzeciego pokolenia. Dzieje się tak w przypadku filmu Alexy Karolinski pod tytułem *Oma i Bella*, opowiadającym o babci reżyserki [słowo „Oma” oznacza w języku niemieckim właśnie babcię – przyp. O.W.] oraz jej przyjaciółce. Regina Karolinski i Bella Katz urodziły się w latach 20. XX wieku i należą do grupy wschodnioeuropejskich Żydów, którzy po 1945 roku osiedli w Niemczech. Babcia autorki pochodzi z Katowic, a jej przyjaciółka z Wilna, natomiast dzisiaj dzielą mieszkanie na berlińskim Charlottenburgu. Nie jest to jedyny projekt reżyserki, w którym przygląda się ona swoim najbliższym. W nakręconym kilka lat później

⁶¹ Karin Schiefer, Robert Schindel, *Robert Schindel im Gespräch über »Gebürtig«*, [w:] „Austrianfilms.com“ https://www.austrianfilms.com/news/bodyrobert_schindel_im_gespraech_ueber_gebuertigbody, [dostęp: 22.04.2024].

⁶² Tamże.

⁶³ Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości...*, s. 371.

dokumentacie *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie* widz poznaje historię matki reżyserki, przy czym film ten nie ma już tak bardzo „rodzinnego” charakteru jak jej debiut – „(...) w *Znakach życia* matka narratorki jest ważna, ale mniej z powodu relacji z Karolinski, a o wiele bardziej ze względu na jej perspektywę na Niemcy oraz na tamtejsze żydowskie życie (...)”⁶⁴. Najpopularniejszy projekt Karolinski to stworzony dla Netflixa miniserial *Unorthodox* (2020, reż. Maria Schrader), przy którym pracowała jako scenarzystka.

Dwa wspomniane dokumenty (*Oma i Bella* oraz *Znaki życia*) można określić mianem filmów autoetnograficznych. Pod tym pojęciem należy rozumieć dzieła, w których żydowscy reżyserzy i reżyserki przyglądają się diasporze, będąc jej częścią. Odbywa się to w skali mikro, a więc poprzez koncentrowanie się na rodzinie, przyjaciółach, jak robi to właśnie Karolinski, lecz czasami perspektywa jest szersza, jak w *Bar micwie Zorro* (*Zorros Bar Mizwa* 2006, reż. Ruth Beckermann). Opowiada ona o żydowskich nastolatkach szykujących się w Wiedniu do ceremonii odpowiednio bar i bat micwy. Nierzadko filmy autoetnograficzne poruszają tematy związane z żydowską tożsamością w kraju sprawców bądź też z (post)pamięcią i (post)traumą Holocaustu. Lea Wohl von Haselberg zwraca uwagę na zaangażowanie żydowskich kobiet w twórczość dokumentalną, która dotyczy historii rodzinnych, wymieniając takie nazwiska jak: Jeanine Meerapfel, Angelika Levi, Yael Reuveny, Sharon Ryba-Kahn czy właśnie Alexa Karolinski⁶⁵. Badaczka zajmuje się kinem niemieckim, lecz refleksję tę należy uzupełnić o działalność austriackich reżyserek, np. Ruth Beckermann, Anji Salomonowitz, Mirjam Unger. Warto też zwrócić uwagę na twórców kina niefikcjonalnego, którzy często podejmują tematy związane z żydowskim życiem, choć sami nie są Żydami. Za przykład w kinie niemieckim może posłużyć Britta Wauer, która nakręciła *Rabbiego Wolfa*, ale także takie filmy jak *Milczenie Gerdy* (*Gerdas Schweigen*, 2008, reż. Britta Wauer) oraz obraz o żydowskim cmentarzu Berlin-Weißensee *W niebie, pod ziemią* (*Im Himmel, unter der Erde* 2011, reż. Britta Wauer). Również austriacki reżyser Michael Pfeifenberger nie jest Żydem, co stało się tematem jednego z wywiadów, który udzielił magazynowi „Nu”⁶⁶. W swojej twórczości niezmiennie powraca on do żydowskich bohaterów, czego dowodzą m.in. jego dokumenty o Ocalałych, w tym wspomnienia już *Muzyka Terezinu* oraz *Lilli* (2023, reż. Michael Pfeifenberger).

⁶⁴ Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen...*, s. 229.

⁶⁵ Zob. Tamże, s. 222-224.

⁶⁶ Zob. Gabriele Flossmann, »Man hat ganz bewusst einen Goi gesucht«, [w:] „Nu“, 03.08.2020, <https://nunu.at/artikel/man-hat-ganz-bewusst-einen-goi-gesucht/>, [dostęp: 25.04.2024].

Podczas gdy w autoetnografii bohaterami stają się najbliżsi (rodzina, przyjaciele), to należy zastanowić się, jak można określić protagonistki dzieł Pfeifenbergera. Wydaje się, że w kinie dokumentalnym opowiadającym o Ocalałych daje wyróżnić się trzy kategorie bohaterów:

1. Rodzina, przyjaciele, znajomi twórców
2. Znane osobistości (artyści, naukowcy etc.)
3. Żydzi, którzy poprzez swoje świadectwa stali się osobami publicznymi

Do drugiej grupy należałoby zaliczyć takie tytuły jak np. wspomniane *W poszukiwaniu pamięci* o nobliście Ericu Kandlu oraz dokument o pisarce Ruth Klüger – *Dalsze życie Ruth Klüger* bądź też film o malarzu Manfredzie Weilu – *Mnie nie dopadniecie* (*Mich kriegt ihr nicht*, 2015, reż. Werner Müller). Wiele z tych dzieł koncentruje się przede wszystkim na dorobku danej osoby, a kwestie żydowskiej tożsamości czy też pamięci i traumy II wojny światowej odgrywają drugorzędną rolę. Istnieją również takie dokumentalne portrety znanych osób, w których te aspekty wysuwają się na pierwszy plan, co determinuje np. już sam wybór bohatera. Żydowskość jest ważnym tematem w przywoływanym już dziele o rabinie Williamie Wolffie, ponieważ wiąże się z wykonywanym przez niego zawodem. Natomiast pamięć Szoa jest jednym z głównych wątków w *Dialogach z Dachau* (*Dachauer Dialoge*, 2017 reż. Michael Bernstein, Marina Maisel), opowiadających o spotkaniach malarzów Maxa Mannheimera i zakonnic Eliji Boßler, które odbywają się na terenie byłego obozu koncentracyjnego w Dachau. Już samo miejsce ich rozmów prowokuje podjęcie tematu II wojny światowej. Takie dzieła wydają się dużo bardziej znaczące dla kreowania filmowych wizerunków Żydów niż dokumenty skupiające się na dorobku danej osoby. Niemniej mogą one przyczyniać się do umacniania stereotypu żydowskich intelektualistów.

Wspomnienia Holokaustu urastają do roli głównego wątku w filmach o osobach, które poprzez swoje świadectwa stały się rozpoznawalne, takich jak Helga Pollak-Kinsky (główna protagonistka *Muzyki Terezinu*) oraz Lilli Tauber, czyli tytułowa bohaterka *Lilli*. Dzienniki Kinsky z okresu II wojny światowej zostały opublikowane w 2014 roku, wcześniej posłużyły za inspirację dla książki Hannelore Brenner *Dziewczęta z pokoju 28. Przyjaźń i nadzieja w getcie Theresienstadt* (*Die Mädchen von Zimmer 28. Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt*). Historią Kinsky zajmowała się także czeska reżyserka Zuzana

Justman⁶⁷. Pollak-Kinsky została uhonorowana m.in. Złotym Medalem Zasługi Kraju Związkowego Wiedeń oraz Złotym Medalem Republiki Austrii za Zasługi. Natomiast Lilli Tauber brała udział w projekcie Centropa poświęconym upamiętnianiu żydowskiego życia⁶⁸, a pamiątki rodzinne przekazała Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Nie tylko w dokumentach Pfeifenberga pojawiają się znani świadkowie historii. Za przykład może posłużyć również wspomniany już film Edera *Najpiękniejszy dzień*. Jednym z bohaterów tego dokumentu jest Aba Lewit, który w latach 90. XX wieku zaczął publicznie opowiadać o swoich doświadczeniach z obozów w Płaszowie i Mauthausen oraz angażować się w upamiętnienie Holokaustu. 8 maja 2014 roku był on głównym mówcą na tzw. *Święcie Radości (Fest der Freude)*, czyli uroczystościach z okazji zakończenia nazistowskiej dyktatury w Austrii odbywających się na wiedeńskim Placu Bohaterów.

Do analizy filmów niefikcyjnych w tym rozdziale zostały wybrane dzieła, które prezentują różne perspektywy na historię Ocalałych. *Oma i Bella* oferuje spojrzenie na losy najbliższych, natomiast *Muzyka Terezinu* jest przykładem dokumentu o świadkach historii, którzy poprzez swoje historie stali się osobami publicznymi. Pfeifengerber skupia się na wspomnieniach Pollak-Kinsky z okresu po Anszlusie, jej doświadczeniach z II wojny światowej oraz powrocie do Austrii w latach 50. XX wieku. Reżyser nie tylko przeprowadza wywiady z Kinsky, lecz także towarzyszy swojej bohaterce w podróży do Czech i Salzburga. W salzburskim muzeum prezentowana jest wystawa zdjęć z serii *Z powrotem w Wiedniu – adaptacje ciała (Zurück in Wien – Körperadaptierungen)* autorstwa Johanny Tinzl – ten projekt artystyczny skupia się na historii powrotu Kinsky do Austrii⁶⁹.

Zdecydowanie ważniejsza niż wycieczka do Salzburga okazuje się dla filmu wyprawa do Czech, ponieważ jest ona bezpośrednio związana z historią Ocalałej. Kinsky po przyłączeniu Austrii do III Rzeszy została wysłana do rodziny, która mieszkała w Kyjowie na Morawach. W trakcie wojny trafiła najpierw do getta Theresienstadt, do czego nawiązuje tytuł filmu, a następnie została deportowana m.in. do obozu w Auschwitz. W Czechach bohaterka odwiedza swoją przyjaciółkę, która również jest Ocalałą z Holokaustu, a także miejsca związane z traumą II wojny światowej (np. teren getta) oraz pamięcią o ofiarach (cmentarz żydowski, wystawę poświęconą Szoa). Pfeifengerber wykorzystuje więc w *Muzyce*

⁶⁷ Zob. Hannelore Brenner, *Dziewczęta z pokoju 28. Przyjaźń i nadzieja w getcie Theresienstadt*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2021, s. 376-378.

⁶⁸ Więcej informacji można znaleźć na stronie projektu, zob. <https://www.centropa.org/en/biography/lilli-tauber>, [dostęp: 05.05.2024].

⁶⁹ Więcej o tej serii zdjęć, zob. https://johannatinzl.net/d_16_Zuruck-in-Wien-Korperadaptierungen-1, [dostęp: 01.05.2024].

Terezinu motyw podróży do miejsc związanych z traumatyczną przeszłością. Natomiast Karolinski w dokumencie *Oma i Bella* nie opuszcza Berlina, a bardzo dużo scen rozgrywa się w kuchni tytułowych bohaterek, ponieważ film skupia się na pasji babci oraz jej przyjaciółki do gotowania⁷⁰. Pierwotnie reżyserka planowała zebrać ich przepisy i wydać książkę kucharską⁷¹, a pomysł na film przyszedł dopiero później⁷². Bella i Regina pochodzą z Europy Środkowo-Wschodniej i w swojej kuchni odtwarzają smaki, które znają z dzieciństwa. Reżyserka przygląda się babci i jej przyjaciółce podczas gotowania, rozmów czy też wyjść po zakupy, do fryzjera, dając widzowi wgląd w codzienność bohaterek. Są też sceny wywiadów, w których obie panie wspominają m.in. początki życia w Niemczech, swoje małżeństwa, a także czasy II wojny światowej. Te fragmenty można uznać za zapisy świadectw i nawiązania do tradycji historii mówionej.

Zestawienie dzieł Pfeifengerera oraz Karolinski pozwala uchwycić różnice i podobieństwa tych dwóch odmiennych podejść do kreowania wizerunków Żydów. Alexa Karolinski – jako Żydówka oraz przedstawicielka trzeciego pokolenia – może być obarczona postpamięcią i posttraumą Szoa, natomiast twórczości austriackiego reżysera nie wyróżnia tak osobisty stosunek do historii Ocalałych. Również relacje między bohaterami filmu a twórcami są inne. Pollak-Kinsky nie jest bowiem spokrewniona z Pfeifengerem, co sprawia, że jego dokument nie ma tak intymnego charakteru jak dzieło Karolinski i inne filmy, które można uznać za przykłady autoetnografii. W *Muzyce Terezinu* dokumentalista stara się nie ujawniać swojej obecności, obserwuje bohaterkę i słucha jej opowieści, ale nie wchodzi w jakąkolwiek interakcję z nią. Pfeifenger zrezygnował też z jakiegokolwiek rodzaju komentarza ponadkadrowego czy też narracji typu *voice-of-God*. Nie można jednak twierdzić, że *Muzyka Terezinu* jest przykładem trybu obserwacyjnego w kinie dokumentalnym (odwołując się do koncepcji Billa Nicholasa)⁷³. Przeczy temu m.in. wykorzystanie muzyki ilustracyjnej⁷⁴, czy też dominacja wywiadów w konstrukcji całego filmu.

⁷⁰ Warto pamiętać, że jedzenie pełni ważną funkcję w kodowaniu żydowskości. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 136-140.

⁷¹ Ostatecznie Karolinski wydała też książkę kucharską, a kilka przepisów można znaleźć w ulotce dołączonej do wydania dvd.

⁷² Zob. Jörg Taszmann, *Hommage an alle jüdischen Omas*, [w:] „Deutschlandfunk“, 19.08.2012, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/hommage-an-alle-juedischen-omas-100.html>, [dostęp: 02.05.2024].

⁷³ Zob. Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. Marta Heberle, Dagmara Rode [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 22-27.

⁷⁴ Powracającym motywem muzycznym jest piosenka śpiewana przez Kinsky p.t. *Theresienklang* (taki też jest oryginalny tytuł filmu). Została ona skomponowana przez Davida Rubina na płytę p.t. *Sternkinder*, na której utwory wykonują Ocalali. Więcej o projekcie zob. <https://www.sternkinder.at/>, [dostęp: 03.05.2024].

Karolinski także skupia się w *Omie i Belli* na obserwacji protagonistek, jednak – w przeciwieństwie do Pfeifengergera – nie ukrywa swojej obecności. W filmie *Oma i Bella* główne bohaterki nie tylko bezpośrednio zwracają się do reżyserki (często używając zdrobnienia - Alexele⁷⁵), lecz także angażują ją w wykonywane czynności. W kadrze widoczne są np. dłonie Karolinski, gdy ta sięga po jedzenie, które podają jej kobiety. Haselberg pisząc o dokumentach o rodzinnych historiach, które tworzą przedstawicielki tzw. trzeciego pokolenia, zauważa: „Wielokrotnie wydaje się, że kamera przyjmuje ich perspektywę [reżyserek – przyp. O.W.], jednak w pojedynczych scenach są one też widoczne, a więc stają się głównymi bohaterkami w filmie”⁷⁶.



Ilustracja 26. Zaznaczanie obecności reżyserki w filmie *Oma i Bella*

⁷⁵ Sufiks ten jest charakterystyczny dla języka jidysz.

⁷⁶ Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen...*s. 224.

Badaczka zwraca też uwagę na komentarz z offu, poprzez który autorki z trzeciego pokolenia przyjmują rolę narratorek⁷⁷. Karolinski rezygnuje z tego zabiegu, ale korzysta z niego Sharon Ryba-Kahn w *Nietutejszych*⁷⁸, a także Anja Salomonowitz w średniometrażowym dokumencie *Tego nigdy nie zrozumiesz* (*Das wirst du nie verstehen*, 2003, reż. Anja Salomonowitz).

Jörg Taszman określił *Ome i Belle* mianem hołdu oddanego wszystkim żydowskim babciom⁷⁹. Już na samym początku filmu widz jest świadkiem sceny, która może powodować uśmiech oraz przywoływać wspomnienia dotyczące odwiedzin u babć, także tych nie-żydowskich. Rozmowa między Bellą a reżyserką brzmi bowiem następująco:

Bella: Alexele, może chcesz ciastko do kawy? Bardzo dobre.

Alexa: Nie, dziękuję.

B: Same zrobiłyśmy.

A: Nie, dziękuję.

B: Żebyś miała coś w żołądku.

A: Dopiero co jadłam.

Oma: Zjadła połowę bułeczki, a wcześniej wypła kawę.

B: Kiedy popijesz z kawą, wtedy zobaczysz. Tylko jedno⁸⁰.

Osobista relacja między reżyserką i bohaterkami wzmaga uczucie intymności typowe dla opisywanej autoetnografii. Widz ma poczucie, jakby uczestniczył w rodzinnym spotkaniu, co sugerują już wspomniane ujęcia, w których kobiety podają jedzenie reżyserce stojącej za kamerą. Nie bez znaczenia jest też kameralność tego projektu – Karolinski jest odpowiedzialna za koncepcję, reżyserię, produkcję. Takie podejście jest charakterystyczne dla wielu (auto)biograficznych dokumentów tworzonych przez reżyserki z trzeciego pokolenia, na co wskazuje Haselberg⁸¹.

Mimo kameralności całego przedsięwzięcia film odniósł sukces. Jego premiera odbyła się na Berlinale, a w 2014 roku reżyserka za swój debiut otrzymała stypendium im. Eberharda Fechnera. Dokument został dobrze przyjęty przez krytyków, o czym świadczą liczne

⁷⁷ Zob. Tamże.

⁷⁸ Film ten będzie przedmiotem analizy w dalszej części pracy, ponieważ skupia się przede wszystkim na doświadczeniach trzeciego pokolenia.

⁷⁹ Zob. Jörg Taszman, *Hommage....*

⁸⁰ *Oma i Bella (Oma&Bella, 2012, reż. Alexa Karolinski)*

⁸¹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen...*, s. 224.

pozytywne recenzje m.in. w „Variety”⁸², „Der Tagesspiegel”⁸³, „Die Welt”⁸⁴ czy w niemieckim radiu (Deutschlandfunk)⁸⁵. Był on prezentowany na krajowych i zagranicznych festiwalach. Natomiast *Muzyka Terezinu* pozostaje filmem bardzo niszowym, chociaż była pokazywana w austriackich kinach⁸⁶ i trafiła również na festiwale zagraniczne, np. w Polsce na Festiwal Warszawa Singera. Dzieło to nie wzbudziło jednak zainteresowania prasy, brakuje jakichkolwiek materiałów, które umożliwiłyby badanie recepcji, co samo w sobie można uznać za wymowne. Dokument ten funkcjonuje głównie jako świadectwo Helgi Pollak-Kinsky, jego powstanie zostało dofinansowane przez Narodowy Fundusz Republiki Austrii⁸⁷, co może potwierdzać tezę, iż zachowanie wspomnień Ocalałych jest ważne dla polityki pamięci. Warto zaznaczyć, że „(...) rozmowy ze świadkami historii pozwalają też oddać hołd pamięci indywidualnej, mikrohistoriom, które pewnie nie zostaną opisane w podręcznikach szkolnych czy uhonorowane pomnikami”⁸⁸.

Tym, co natomiast łączy dokumenty Karolinski i Pfeifengergera, jest fakt, iż głównymi bohaterkami w obu przypadkach są kobiety. Haselberg twierdzi, że postaci żydowskich Ocalałych w niemieckich filmach fabularnych to często podstarzali mężczyźni⁸⁹. Wydaje się, że współcześni twórcy jednak coraz częściej kierują uwagę w stronę Żydówek, które ocalały z Holocaustu. Te przemiany można tłumaczyć m.in. zwrotem w humanistyce ku opisywaniu historii z perspektywy kobiecej i tworzeniu tzw. *herstories*. Nie bez znaczenia wydaje się więc fakt, że za kamerą stoją często także kobiety. Ocalałe są głównymi bohaterkami we wspomnianym już dokumencie p.t. *Utracone córki Wiednia* w reżyserii Mirjam Unger, a także w filmie Anji Salomonowitz *Tego nigdy nie zrozumiesz* o kobietach z rodziny reżyserki, które w trakcie wojny były dziewczynkami i spotkał je bardzo różny los. Podczas gdy jedna z cioć przeżyła Auschwitz, babcia Salomonowitz mieszkała spokojnie w Grazu, przyjmując postawę tzw. *bystanders*. Także twórcy filmów

⁸² Zob. Jay Weissberg, *Oma&Bella*, [w:] „Variety”, 21.02.2012, <https://variety.com/2012/film/markets-festivals/oma-bella-1117947139/>, [dostęp: 19.04.2025].

⁸³ Zob. Leonie Langer, *Dokumentarfilm »Oma & Bella«. Das Leben nach dem Lager*, [w:] „Der Tagesspiegel”, 26.07.2012, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-leben-nach-dem-lager-2178730.html>, [dostęp: 05.05.2024].

⁸⁴ Zob. Philip Cassier, *Zwei wunderbare jüdische Damen: »Oma & Bella«*, [w:] „Die Welt”, 26.07.2012, https://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article108384236/Zwei-wunderbare-juedische-Damen-Oma-Bella.html, [dostęp: 05.05.2024].

⁸⁵ Zob. Jörg Taszman, *Oma & Bella*, [w:] „Deutschlandfunk”, 22.08.2012, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/oma-bella-100.html>, [dostęp: 05.05.2024].

⁸⁶ Były to raczej pojedyncze pokazy w kinach studyjnych.

⁸⁷ Zob. <https://www.nationalfonds.org/geofoerderte-projekte?page=10>, [dostęp: 03.05.2024].

⁸⁸ Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości...*, s.136.

⁸⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 216.

fabularnych opowiadają historie Żydówek, które przeżyły Szoa, czego przykładami są *Za życie* czy też *Pani Stern*.

Przeprowadzając analizę dzieł Karolinski i Pfeifenbergera, warto zastanowić się też, jakie typy dokumentalizmu one reprezentują. Dokumenty, których bohaterami są świadkowie historii (jak właśnie *Muzyki Terezinu*), przyjmują zazwyczaj formę wywiadów, rozmów. Wpisują się one w popularną w twórczości niefikcjonalnej estetykę „gadających głów”, charakteryzującą się długimi, statycznymi ujęciami ukazującymi bohatera zwracającego się wprost do kamery. Należy również uwzględnić sposób kadrowania. Protagonści pokazywani są często w bliskich planach (od średniego do zbliżenia), co imituje wrażenie rozmowy, a przez to może kreować poczucie bliskości. Wywiady przeprowadzane są w różnych miejscach. Z jednej strony wielu reżyserów decyduje się na środowisko dobrze znane Ocalałym, a więc spotykają się z nimi np. w ich domach. Liczne sceny w *Muzyce Terezinu* zostały nakręcone w mieszkaniu Pollak-Kinsky, a większość akcji w filmie Karolinski rozgrywa się w kuchni. Z drugiej strony, aby podkreślić atmosferę wywiadu, część twórców kreuje scenografie, która imitują studio nagrań. Takie sceny można odnaleźć w dokumencie *Oma i Bella*. Główne bohaterki siedzą w fotelach ustawionych na czarnym tle i, zwracając się w stronę kamery, opowiadają o swoich losach – zarówno doświadczeniach wojennych, jak i nowym życiu w Niemczech, które musiały stworzyć, gdy trafiły do tego kraju jako dipisi.



Ilustracja 27. Wywiady nakręcone w specjalnie przygotowanej przestrzeni w filmie *Oma i Bella*

Sceny nakręcone w improwizowanym studio są statyczne i pod kątem kolorystyki zdominowane przez czerń tła. Kontrastują z tymi, które są zapisem codzienności bohaterek i ukazują je podczas gotowania, zakupów, wizyt u fryzjera czy w trakcie odpoczynku –

w ogrodzie piwnym, na rejsie po Sprewie. Ujęcia te wypełnia naturalne światło, ponieważ film Karolinski powstawał latem. Beztraska dnia codziennego zestawiona została tym samym z powagą świadectw wygłaszanych na czarnym tle. Jednak trzeba zaznaczyć, że smutne i traumatyczne wspomnienia pojawiają się w tym dokumencie nie tylko w trakcie inscenizowanych wywiadów, co przypomina, iż pamięć o tragicznych wydarzeniach towarzyszy Ocalałym na co dzień.

Dominację estetyki „gadających głów” w filmach o świadkach historii można wiązać z chęcią utrwalenia wspomnień, które wkrótce mogą zniknąć z obszaru pamięci komunikacyjnej. „Świadectwa wideo składają się również na kulturowe archiwum traumy, dzięki któremu możliwe jest przewyciężenie ograniczeń międzypokoleniowego przekazu indywidualnej pamięci na rzecz komunikatu obecnego w szerszej kulturze pamięci”⁹⁰ – zauważa Tomasz Łysak. Przemawiałoby to więc za łączeniem tych dokumentów ze zwrotem pamięciowym⁹¹. Zresztą sami twórcy odnoszą się do procesu tworzenia audiowizualnych świadectw historii. W filmie *Ostatni człowiek* pojawia się wątek poświęcony działalności wspomnianej *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. W trakcie podróży na Węgry główny bohater poznaje młodego współpracownika fundacji Spielberga, który chce przeprowadzić z Marcusem wywiad. Ten z początku pozostaje sceptyczny i oznajmia, że nie jest „spielbergowskim aktorem”, jednak inna bohaterka (również Ocalała z Holocaustu) zauważa: „Pewnego dnia ostatni z nas odejdzie i wtedy to będzie ostatnie, co po nas pozostanie”⁹². Jej wypowiedź można odczytać jako legitymizację projektu zbierania świadectw. W końcu Marcus zgadza się na wywiad:

Historia prześladowania została opowiedziana poprzez płynny komentarz z offu uzupełniony muzyką ilustrującą. Inscenizacja wywiadu następuje poprzez montaż ujęcie-przeciwujęcie, co wywołuje wrażenie rozmowy w sytuacji wywiadu i pozwala wielokrotnie pokazać Gül i Arnolda [dziewczynę, z którą Marcus przyjechał na Węgry, oraz pracownika fundacji – przyp. O.W.] jako adresatów zeznań (...) – ich emocjonalna reakcja ma posłużyć publiczności jako wskazówka, w jaki sposób należy odczytać tę scenę⁹³.

⁹⁰ Tomasz Łysak, *Od kroniki do filmu postraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Kraków 2016, s.125.

⁹¹ Powstają także filmy, które w centrum zainteresowania stawiają też wspomnienia sprawców czy też tzw. *bystanders*. Przykładem takiego dzieła jest austriacki film dokumentalny *Niemieckie życie* (*Ein deutsches Leben*, 2016, reż. Christian Krönes, Olaf S. Müller) o sekretarce Josepha Goebbelsa, która z perspektywy wielu lat opisuje swoje przeżycia.

⁹² *Ostatni człowiek* (*Der letzte Mensch*, 2014, reż. Pierre-Henry Salfati).

⁹³ Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen...*, s. 218.

Ostatni człowiek nie jest jedynym dziełem fabularnym, w którym można odnaleźć wątek poświęcony wywiadow z Ocalałymi oraz utrwalaniu świadectw w formie audiowizualnej. Pojawia się on także u Jansona w *Za życie*. Victor, ukochany głównej bohaterki, sadza Ruth przed kamerą, aby nagrać jej opowieść. Zarówno Salfati, jak i Janson umieszczają też w kadrze sprzęt (kamery), który umożliwia utrwalenie wspomnień. Tym samym twórcy zwracają uwagę na medialny charakter pamięci o Szoa.



Ilustracja 28. Wywiady w filmach fabularnych – *Za Życie* (od góry) i *Ostatni człowiek*

W przeprowadzanych fikcyjnych wywiadach reżyserzy przypominają o roli Ocalałych jako świadków historii, ale też umacniają wizerunek Żydów jako ofiar. Wielokrotnie zaznaczono już, że motyw ten odgrywa fundamentalną rolę dla portretowania w filmie żydowskich bohaterów. Dotyczy to zarówno kina fikcji, jak i dokumentalnego. Nawet jeśli *Oma i Bella* jest filmem „(...) o dwóch żydowskich przyjaciółkach żyjących w Berlinie, które

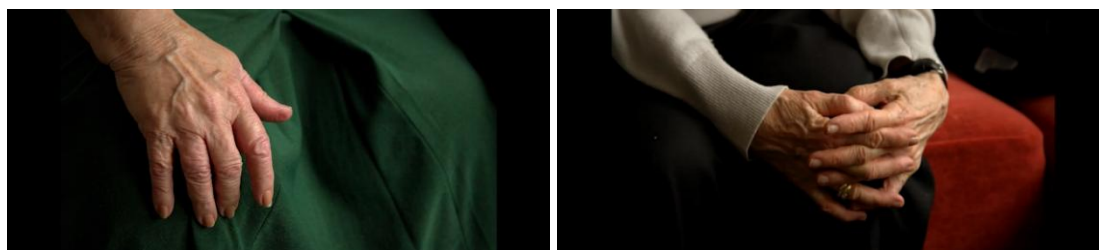
kochają gotować i czerpią ogromną radość z życia”⁹⁴, to Karolinski nie unika też trudnych tematów związanych z przeszłością. Bohaterki nie ukrywają poruszenia, gdy wspominają rodzinę utraconą w Holokauście. Dzięki wykorzystaniu planów bliskich widz może dostrzec, jak Bella walczy z napływającymi do oczu łzami, gdy mówi, jak bardzo gotowanie przypomina jej o rodzinnym domu w Wilnie. Na marginesie poruszany jest też wątek żydowskiej zemsty, co wydaje się jednak nie wpływać na wizerunek głównych protagonistek. Również Pfeifenberger ukazuje wzruszenie swojej bohaterki. W scenie nakręconej w muzeum żydowskim w Pradze Kinsky wspomina swoją kuzynkę, która jako małe dziecko straciła życie w Szoa. Reżyser podkreśla emocjonalność tej sceny poprzez użycie instrumentalnej muzyki ponadkadrowej – pojawia się ona krótko, gdy bohaterce zaczyna się łamać głos.



Ilustracja 29. Emocjonalne reakcje Ocalałych na wspomnienia – kadry z filmów *Muzyka Terezinu* (na górze) oraz *Oma i Bella*

⁹⁴ Cytat pochodzi z uzasadnienia przyznania nagrody Karolinski przez Grimme Institut. Zob. <https://www.grimme-preis.de/presse/pressemitteilungen/d/preistraeger-des-50-grimme-preises-bekannt-gegeben>, [dostęp: 02.05.2024].

Poruszanie tematu traumy Holokaustu łączy się z odwoływaniem do audiowizualnych klisz Zagłady. Zarówno w *Muzyce Terezinu*, jak i *Omie i Belli* pojawia się najważniejszy symbol związany z charakteryzowaniem protagonistów jako Ocalałych – numery obozowe. Wprawdzie tatuaży nie widać u głównych bohaterów tych dokumentów, a u innych osób, lecz już sama ich obecność ewokuje temat traumy. Koleżanka Reginy i Belli, która przeżyła Auschwitz, w filmie pokazuje swój numer i podkreśla, że nigdy później już nie była w Polsce (choć pochodzi z Krakowa) i nie chce tego pamiętać. Karolinski – poza tatuażem z obozu (który ukazany jest też bardzo krótko) – unika nawiązań do symboli Holokaustu. Natomiast u Pfeifengergera pojawiają się sceny nakręcone na terenie Theresienstadt, które dzisiaj jest oficjalnym Miejscem Pamięci. Jednakże trudno uznać ujęcia z tego getta za na tyle ikoniczne i łatwo rozpoznawalne dla widza, aby określić je mianem wizualnej kliszy. O Szoa jednoznacznie przypomina scena nakręcona w muzeum żydowskim w Pradze, gdzie nie tylko pokazana zostaje ściana z wypisanymi imionami i nazwiskami ofiar, lecz także z nazwami miast, do których Żydzi byli deportowani. Interesujące wydaje się również, że austriacki reżyser rezygnuje z pokazania w zbliżeniu numeru obozowego, który ma wytatuowany przyjaciółka Kinsky, choć takie ujęcia są powszechne w kinie i należą do typowych elementów kodowania żydowskości. Zamiast tego w trakcie rozmowy tych dwóch Ocalałych twórca kieruje uwagę widza na ich ręce. Ukazywanie w zbliżeniu dłoni, na których wiek odcisnął już swoje piętno, można interpretować jako przypomnienie, że żyjemy w epoce odchodzenia świadków historii. Również w filmie *Oma i Bella* pojawiają się zbliżenia na dłonie, na których lata odcisnęło swoje piętno. Zwrócenie uwagi na dłonie wiąże się jednak w tym przypadku z ukazywaniem przez reżyserkę gotowania – centralnego tematu tego dokumentu. Warto natomiast zauważyć, że zarówno u Karolinski, jak i u Pfeifengergera pojawiają się sceny kręcone na cmentarzach, co przypomina o tych, którzy już odeszli.





Ilustracja 30. Zbliżenia na dłonie Ocalałych – kadry z filmu *Muzyka Terezinu* (od góry) oraz *Oma i Bella*

Oba analizowane dokumenty przypominają, że nie wszyscy Ocalali są w stanie opowiadać o swoich doświadczeniach z okresu wojny. Helga Pollak-Kinsky wyznaje w filmie, że nie lubi mówić o Auschwitz, ponieważ w porównaniu z doświadczeniami w Terezynie było to piekło. Natomiast Bella i Regina opowiadają o koleżankach, które wciąż boją się wspominać to, co przeżyły w obozach. Również ciocia Anji Salomonowitz (Ocalała z Auschwitz) nie zawsze jest chętna do współpracy nad dokumentem *Tego nigdy nie zrozumiesz*. Problem z mówieniem o doświadczeniach z okresu II wojny światowej ma też jedna z bohaterek *Homemad(e)* w reżyserii Beckermann – Senta Segall „(...) woli przemilczeć niektóre wydarzenia. Swoim dzieciom nie opowiada o traumatycznych przeżyciach, które stały się jej udziałem”⁹⁵. Milczenie spowodowane traumą jest powracającym motywem w filmach, których bohaterami są Ocalali. Wydaje się, że strach przed wyartykułowaniem traumatycznych przeżyć towarzyszy żydowskim bohaterom na różnych etapach życia. Wątek ten pojawia się zarówno w dziełach, których akcja osadzona jest na krótko po wojnie, w trakcie procesów w latach 60. XX wieku oraz współcześnie.

Twórcy dokumentów *Oma i Bella* oraz *Muzyka Terezinu* portretują Ocalałe, które zbudowały swoje życie w „kraju sprawców”. Z punktu widzenia relacji między diasporą a społeczeństwem większościowym w Austrii oraz Niemczech interesujące wydaje się to, że zarówno Bella Katz oraz Regina Karolinski, jak i Helga Pollak-Kinsky przyjaźnią się głównie z innymi Żydami, Ocalałymi. Kinsky mówi nawet wprost, że lepiej czuje się w towarzystwie przyjaciół, którzy mają podobne doświadczenia co ona. Żaden z tych filmów nie stawia jednak w centrum zainteresowania relacji żydowsko-niemieckich/austriackich. *Oma i Bella* jest przede wszystkim bardzo intymnym portretem dwóch Ocalałych, który został nakręcony z perspektywy trzeciego pokolenia. *Muzyka Terezinu* jest audiowizualnym zapisem świadectwa Kinsky. Ponadto główna bohaterka, jako Ocalała, spełnia rolę moralnego

⁹⁵ Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s. 136.

autorytetu i przypomina o nazistowskiej przeszłości kraju, m.in. wspominając o dużej liczbie Austriaków w strukturach SS. Negatywnie wypowiada się też o polityce w kraju (przede wszystkim o partii FPÖ). Pfeifengerber wpisuje się więc w nurt filmów krytycznych funkcjonujący w obrębie tzw. nowego kina austriackiego, w którym twórcy wskazują na problemy Austrii oraz niechlubne epizody z przeszłości.

Ocalali jako osoby starsze, patrzące na wydarzenia II wojny światowej z perspektywy czasu, wciąż portretowani są we współczesnym kinie austriackim i niemieckim jako ofiary. Ważnym tematem pozostaje pamięć i trauma Holokaustu, ale pojawiają się też dwa inne motywy, istotne dla kreowania wizerunków powojennego żydowskiego życia. Po pierwsze, filmy te sygnalizują zjawisko odchodzenia świadków historii. Można w tym upatrywać wpływu zwrotu pamięciowego, dla którego znaczącą rolę odegrała chęć zachowania świadectw osób, które przeżyły II wojnę światową. Po drugie, wiele tych dzieł stara się pokazać, że – mimo traumy – bohaterowie wiodą szczęśliwe życie, niemal według motta Victora Frankla (psychologa, Ocalałego z Auschwitz) – „Mimo wszystko powiedzieć tak życiu”⁹⁶. W narracji tej można doszukiwać się chęci ukazania pojednania, co korespondowałoby z ideą „teatru pamięci”. Filmy z *happy endem* (jak *Za życie* Jansona) wydają się rzeczywiście odpowiadać tej koncepcji. Bodemann podkreślał, że ważnym elementem „teatru pamięci” jest wskazanie na diasporę, która ułożyła sobie życie w kraju sprawców – „(...) Żydzi są potrzebni, ci martwi, ale też żywe ciała (...)”⁹⁷. Myśl ta pojawia się również w esejach Maxa Czollka: „(...) życie Żydów jest symbolem niemieckiego pragnienia zadośćuczynienia (...)”⁹⁸. Jednakże warto wziąć pod uwagę, że nie wszystkie dzieła, kreujące optymistyczny wizerunek Ocalałych, wpisują się w koncepcję „teatru pamięci”. W filmach takich jak np. *Muzyka Terezinu* czy *Oma i Bella to Żydzi* znajdują się w centrum zainteresowania, a więc nie pełnią oni tylko roli statystów. Nie pozostają oni też bezkrytyczni wobec powojennego życia w Niemczech i Austrii, opowiadają o wyzwaniach, jakie czekały na nich, szczególnie na początku. Pokazuje to, że wizerunki Ocalałych we współczesnym kinie niemieckim i austriackim nie służą jedynie realizacji koncepcji „teatru pamięci”. Nie bez znaczenia jest też zaangażowanie żydowskich twórców w powstawanie omawianych dzieł, ponieważ ich perspektywa postrzegania świadków historii

⁹⁶ Jest to dosłowne tłumaczenie tytułu książki Frankla *Trotzdem ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*. W Polsce pozycja ta została wydana pod tytułem *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Zob. Viktor Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, tłum. Aleksandra Wolnicka, Warszawa 2009.

⁹⁷ Zob. Y. Michal Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996, s. 118.

⁹⁸ Zob. Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020, s. 123.

jest z pewnością inna niż przedstawicieli społeczeństwa większościowego. Nie została ona ukształtowana tylko przez politykę pamięci czy pamięć zbiorową, lecz przede wszystkim przez pamięć komunikacyjną i osobisty stosunek do historii Holokaustu. We współczesnym kinie austriackim i niemieckim potomkowie Ocalałych dochodzi do głosu, co wpływa na wizerunki Żydów w kinie. Kamery kierują oni nie tylko na swoich bliskich, ale też na samych siebie, współtworząc wizerunki dzieci i wnuków, co stanie się tematem kolejnych podrozdziałów.

3.2. Drugie pokolenie

„Kim jesteśmy, my, dzieci drugiego pokolenia? Co nas charakteryzuje?”¹ – pyta Ruth Beckermann w filmie dokumentalnym *Most z papieru* (*Die papierene Brücke*, reż. Ruth Beckermann, 1987) wchodzącym w skład tzw. trylogii o żydowskiej tożsamości². *Memory boom* przyczynił się nie tylko do wzrostu zainteresowania świadkami historii, lecz także zwrócił uwagę na doświadczenia ich dzieci, które dorastały w „cieniu Holokaustu”, jak sugeruje tytuł książki Aarona Hassa³. Od lat 80. XX wieku wpływ Szoa na potomków Ocalałych pozostaje ważnym tematem w refleksji akademickiej, jak i w dyskursie publicznym⁴. Sam termin „second generation” został użyty – według Evy Hoffman⁵ – po raz pierwszy w 1979 roku przez Helen Epstein w *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*⁶. Od tej pory pojęcie „drugie pokolenie” funkcjonuje nie tylko w literaturze przedmiotu, lecz także stało się samoświadomym określeniem własnej tożsamości używanym przez dzieci Ocalałych⁷. Dla rozważań o wpływie Holokaustu na pokolenie urodzone po II wojnie światowej kluczowe okazały się publikacje z zakresu *memory studies*. Dyskurs naukowy wzbogacił się o terminologię pozwalającą opisać wpływ Zagłady na następne generacje, m.in. o ideę postpamięci w ujęciu Marianne Hirsch, czy też koncepcję pamięci komunikacyjnej wprowadzoną przez Jana Assmanna⁸.

Oddziaływanie pamięci i traumy Szoa na potomków Ocalałych jest nie tylko tematem publikacji naukowych, lecz także tekstów kultury. W kręgu niemieckojęzycznym szczególną rolę odgrywa literatura⁹ – „Od lat osiemdziesiątych, a zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, wielu żydowskich autorów, z których większość urodziła się po Zagładzie, znalazło się w centrum zainteresowania świata literatury dzięki tematyce wyraźnie

¹ *Most z papieru* (*Die papierene Brücke*, reż. Ruth Beckermann, 1987).

² Trylogię tę otwiera *Powrót do Wiednia* (*Wien Retour* reż. Josef Aichholzer, Ruth Beckermann, 1983), a zamyka film *W kierunku Jerozolimy* (*Nach Jerusalem* reż. Ruth Beckermann, 1990).

³ Zob. Aaron Hass, *In the Shadow of the Holocaust: The Second Generation*, Ithaca 1990.

⁴ Zob. Petra Fachinger, *Poland and Post-Memory in Second-Generation German Jewish Fiction*, [w:] „Shofar”, Vol. 27, No. 4, 2009, s.49.

⁵ Zob. Eva Hoffman, *After Such Knowledge. Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s. XI.

⁶ Zob. Helena Epstein, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York 1979.

⁷ Zob. Eva Hoffman, *After Such Knowledge...*, s. XII.

⁸ Oba pojęcia oraz ich znaczenie dla podejmowanej w tej pracy tematyki zostały opisane w rozdziale metodologicznym.

⁹ Kontekst literacki został przedstawiony w rozdziale drugim.

zorientowanej na żydowskość”¹⁰. Choć drugie pokolenie nie doświadczyło bezpośrednio tragedii Holokaustu, to stał się on dla nich centralnym punktem odniesienia dla określenia własnej tożsamości. Ta myśl pojawia się w jednym z esejów Maxima Billera – żydowskiego pisarza i felietonisty, który urodził się w Czechosłowacji, jednak po wydarzeniach praskiej wiosny jego rodzina wyemigrowała do RFN. Literat zauważa:

(...) dlaczego ktoś taki jak ja, pisząc, zawsze niemal intuicyjnie kieruje się w stronę Holokaustu, a tak naprawdę to nie sam Holokaust mnie interesuje i porusza, lecz raczej to, co zrobił ludziom, nieważne czy sprawcom czy ofiarom, i co robi nadal, zwłaszcza z ich potomkami. Tak, zgadza się, z ich potomkami. Bez względu na to, jak bardzo moje pokolenie może to irytować i nudzić, być dla nas uciążliwe - mimo to wszystko, co dziś piszemy, myślimy i robimy, wszystko, co nas zajmuje politycznie i intelektualnie jest echem najstraszniejszych ze wszystkich strasznych czasów¹¹.

Takie refleksje pojawiły się po dekadach milczenia o doświadczeniach II wojny światowej. Andrea von Treuenfeld we wstępie do książki zawierającej opowieści przedstawicieli drugiego pokolenia podkreśla, że wielu Ocalałych nie opowiadało swoim dzieciom o traumatycznych przeżyciach. Mimo milczenia – jak zauważa autorka – trauma Szoa została przekazana potomkom¹². Nie tylko nie mówiono o przeszłości, ale często ukrywano też prawdę o własnych korzeniach, o czym pisze Beckermann, wspominając swoje doświadczenia z dzieciństwa: „Zmienialiśmy także nasz język. Nikt nie wpadłby na pomysł użycia sformułowania z jidysz w rozmowie z kolegami ze szkoły, nawet kiedy były to słowa, które weszły do wiedeńskiego języka potocznego [...]. Nawet słowo Żyd było tabu”¹³. Drugie pokolenie dorastało więc w atmosferze (prze)milczenia i wypierania tematów związanych z przeszłością oraz żydowskością. Ich życie było długi czas naznaczone przez „staranie, aby się nie wyróżniać”¹⁴, co miało zapewnić integrację ze społeczeństwem większościowym.

¹⁰ Alfred Bodenheimer, *Literarische Auseinandersetzungen*, [w:] „Informationen zur politischen Bildung“, nr 3 (348), 2021, s.61.

¹¹ Maxim Biller, *Geschichte schreiben*, [w:] *Juden in Deutschland - Deutschland in den Juden. Neue Perspektive*, red. Y. Michal Bodemann, Michal Brumlik, Göttingen 2010, s. 212.

¹² Zob. Andrea von Treuenfeld, *Erben des Holocaust: Leben zwischen Schweigen und Erinnerung*, Gütersloh 2017, s.6-7.

¹³ Ruth Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005, s. 118. Cyt. za: Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s. 130.

¹⁴ Zob. Moshe Zuckermann, *Juden in Deutschland – Deutschland in den Juden*, [w:] *Juden in Deutschland - Deutschland in den Juden. Neue Perspektive*, red. Y. Michal Bodemann, Michal Brumlik, Göttingen 2010, s. 219.

Milczenie o przeszłości jest jednym z głównych tematów filmu *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber). Przedstawicielką drugiego pokolenia w tym dziele jest dziewięcioletnia Hanna. Na początku dziewczynka nie zdaje sobie nawet sprawy ze swoich żydowskich korzeni, ponieważ wychowano ją na przykładną katoliczkę. Nie rozumie, dlaczego w szkole słyszy od jednego z kolegów: „Moja mama miała rację, z wami lepiej nie mieć nic wspólnego”¹⁵. Nie wie nawet do końca, co znaczy, że jest Żydówką. W konfesjonale pyta się księdza, czy to grzech. Jego odpowiedź, „(...) Żydzi byli pierwszą wielką miłością naszego Boga, ale później ukrzyżowali pana Jezusa”¹⁶, przypomina o katolickim antysemityzmie, który w powojennej Austrii pozostawał bardzo silny¹⁷ [akcja filmu rozgrywa się w 1967 roku – przyp. O.W.]. Nie dziwi więc, że po odkryciu rodzinnej tajemnicy Hanna obsesyjnie myje sobie usta, jakby bała się, że bycie Żydówką wiązało się z czymś nieczystym. Następnie choruje przez kilka dni. Gdy wyznaje babci swoje zmartwienia, ta uspokaja ją: „Tak, oczywiście, jesteś Żydówką, ale to nie powód, aby wyczyniać taki cyrk”¹⁸, a następnie dodaje: „Żyd to po prostu Żyd. (...) Każdy powinien być tym, kim jest”¹⁹. Dziewczynka zdaje się akceptować jej wyjaśnienie i wypytuje babcię o szczegóły rodzinnej historii, a później zwierza się matce: „Jestem szczęśliwa, że już wiem”²⁰. Postpamięć o Holokauście zaczyna odgrywać coraz większą rolę w kształtowaniu tożsamości tej bohaterki, o czym świadczą takie sceny jak ta, w której rysuje na przedramieniu numer obozowy dziadka (znaleziony wśród dokumentów w domu) – jeden z najważniejszych wizualnych symboli Ocalałych.

¹⁵ *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber).

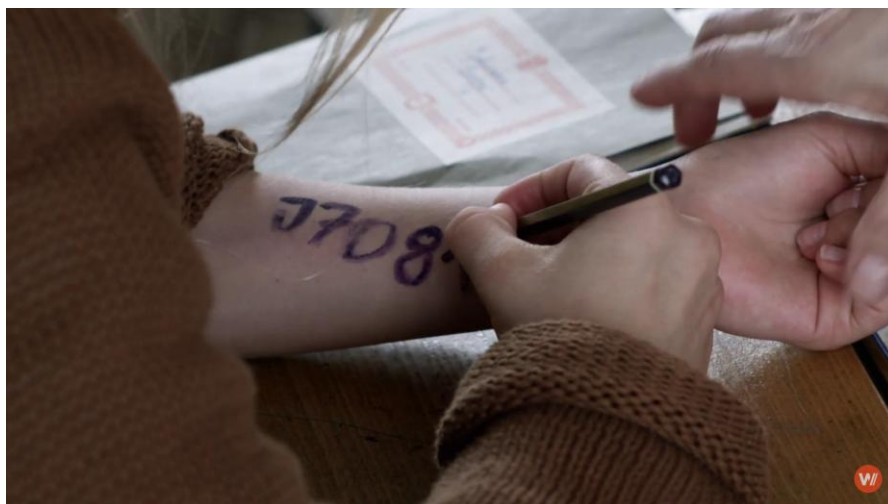
¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. Matthias Falter, *Immer noch Antisemiten? Katholischer Antisemitismus in Österreich nach 1945*, [w:] *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, red. Christina Hainzl, Marc Grimm, Leipzig 2022, s. 183-197.

¹⁸ *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber).

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.



Ilustracja 31. Numer obozowy dziadka, który bohaterka odwzorowuje na swoim przedramieniu – kadr z filmu *Śpiące psy Hanny*

Znaczące są okoliczności, w których dziewczynka dowiaduje się o swoich żydowskich korzeniach. Dochodzi do tego w piwnicy, gdzie bohaterka została zaatakowana przez dozorcę (nazistę, pedofila). Sam wybór miejsca nie jest przypadkowy, co podkreśla Jakub Gortat²¹. W austriackiej kulturze piwnica ma bowiem symboliczne znaczenie. W dziełach tamtejszych twórców odnosi się do tego, co ukryte, wyparte i nie powinno ujrzeć światła dziennego. Dzisiaj austriackie piwnice kojarzą się przede wszystkim ze sprawami Josefa Fritzla oraz Nataschy Kampusch, ale ta symbolika pojawiała się jeszcze na długo przed wspomnianymi tragediami²². W *Śpiących psach Hanny* ukrycie w piwnicy nie tylko nazisty, ale również tajemnicy o żydowskich korzeniach można odczytywać jako wyraz mentalności, która panowała w Austrii w latach 60. XX wieku. W tamtym okresie temat rozliczeń ze zbrodniami II wojny światowej, jak i dyskusja o żydowskich ofiarach stanowiły tabu. W piwnicy dozorca grozi dziewczynce, że jeśli nie będzie mu uległa, to powie wszystkim, że są Żydami. „Musisz poświęcić się dla swojej rodziny”²³ – żąda. Jednak Hanna ucieka, przerywając tym samym krąg bycia ofiarą. Wydaje się, że symbolizuje ona pokolenie austriackich Żydów, którzy w przyszłości przestaną milczeć i nie będą się chować jak ich rodzice czy dopasowywać do społeczeństwa większościowego²⁴.

²¹ Zob. Jakub Gortat, »Hannas schlafende Hunde« (2016): Andreas Gruber's and Elisabeth Escher's Coming to Terms with the Nazi Past in Austria, [w:] „Journal of Austrian Studies”, Vol. 53, No. 4, 2020, s. 79-80.

²² Zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s.80.

²³ *Śpiące psy Hanny* (Hannas schlafende Hunde, 2016, reż. Andreas Gruber).

²⁴ Fragmenty dotyczące filmu *Śpiące psy Hanny* pochodzą z artykułu opublikowanego w „Politei”. Zob. Olga Wesołowska, *Odkrywanie żydowskiej tożsamości w powojennej Austrii na przykładzie filmu »Śpiące psy Hanny« Andreasa Grubera*, [w:] „Politeja”, nr 83, 2023, s. 89-100.

Dzieło Grubera stanowi wyjątek w sposobie portretowania drugiego pokolenia. Hanna ma zaledwie dziewięć lat, natomiast w filmowych wizerunkach tej generacji dominują przedstawienia dzieci Ocalałych jako osób już dorosłych. Można to tłumaczyć faktem, iż przedstawiciele drugiego pokolenia musieli dojrzeć, aby zacząć zadawać pytania o przeszłość i wpływ traumy Holokaustu na ich własne życie. Andrea Reiter przypomina, że w Austrii pierwsza powojenna generacja przeszła najpierw stadia zafascynowania syjonizmem oraz etap zaangażowania w działalność antyfaszystowską, a dopiero później zainteresowała się doświadczeniem rodziców i znaczeniem prześladowania oraz eksterminacji Żydów dla społeczeństwa²⁵. Wiązało się to m.in. z chęcią przynależenia, o czym świadczą słowa Beckermann: „Myślałam, że nie mogę ciągle upierać się przy tym, że przeszłość moich rodziców bardzo różni się od przeszłości rodziców moich przyjaciół z Nowej Lewicy (...) Milczenie o nazistowskiej przeszłości było ceną za poczucie rzekomej jedności”²⁶.

Do analizy w tym podrozdziale zostały wybrane dwa filmy fabularne i jeden dokumentalny, których bohaterami są dorośli już bohaterowie. W części poświęconej kinu fikcjonalnemu przedmiotem rozważań staną się *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Robert Schindel, Lukas Stepanik) oraz *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel). Oba filmy zwracają uwagę na skomplikowane relacje między społeczeństwem większościowym a diasporą oraz na żydowską tożsamość we współczesnych Niemczech i Austrii, a także na zmagania się bohaterów z postpamięcią o tragicznych wydarzeniach II wojny światowej, które naznaczyły ich życie. Te trzy wątki można uznać za kluczowe dla dzieł o dzieciach Ocalałych. Natomiast w części poświęconej twórczości niefikcjonalnej analizie zostanie poddany niemiecki film *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling). Został on wybrany, ponieważ realizuje opisywany już popularny motyw podróży do miejsc związanych z rodzinną historią – w tym przypadku do byłej Jugosławii. Ponadto dokument ten jest świadectwem (podobnie jak *Rodowody* i *Całkiem zwyczajny Żyd*)²⁷ wpływu literatury na wizerunki dzieci Ocalałych, ponieważ za inspirację posłużyła autobiograficzna powieść Altaras – *Okulary Tita. Historia mojej męczącej rodziny* (*Titos Brille. Die Geschichte meiner strapaziösen Familie*). Warto wspomnieć, że prozatorski debiut tej autorki okazał się sukcesem, co przyczyniło się do wydania aż czterech kolejnych książek, w których pisarka mierzy się z historią swojej rodziny i realiami życia w Niemczech

²⁵ Zob. Andrea Reiter, *Ruth Beckermann und die jüdische Nachkriegsgeneration in Österreich*, [w:] ‘Other?’ Austrians. Post-1945 Austrian Women’s Writing, red. Allyson Fiddler, Bern 1998, s. 153.

²⁶ Cyt. za: Bert Rebhandl, *Thema »Judenkind, Flüchtlingskind, Wirtschaftswunderkind«: die Identifikationen von Ruth Beckermann*, [w:] *Ruth Beckermann*, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016, s. 12.

²⁷ Oba są adaptacjami dzieł literackich.

z perspektywy Żydówki²⁸. Pozwoliło to też na zrealizowanie kinowego filmu o losach rodziny Altaras, o czym przypomina Schilling²⁹ w jednym z wywiadów³⁰. Natomiast w kinematografii austriackiej od lat 90. XX wieku brakuje dokumentów poświęconych drugiemu pokoleniu. Przywoływany na początku tego rozdziału *Most z papieru* w reżyserii Ruth Beckermann mógłby stanowić przedmiot analizy. Bert Rebhandl za cel tej wyprawy uznaje poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o tożsamość dokumentalistki, ale także ogólnie powojennego pokolenia austriackich Żydów³¹. Jednak film ten został nakręcony pod koniec lat 80. XX wieku³², a więc – ze względu na przyjętą cezurę – nie został włączony do korpusu badawczego. Z tego samego powodu analizie nie zostanie podany głośny film niemiecko-argentyńskiej reżyserki Jeanine Meerapfel – *W kraju moich rodziców* (*Im Land meiner Eltern*, 1981, reż. Jeanine Meerapfel). Aby zachować ciągłość wywodu, najpierw zostaną przeanalizowane fabuły, a następnie twórczość niefikcjonalna.

Drugie pokolenie, czyli żydowscy intelektualiści obarczeni traumą – analiza filmów

***Rodowody i Całkiem zwyczajny Żyd*³³**

Zajmując się filmowymi wizerunkami drugiego pokolenia, trzeba zastanowić się, jakie schematy – kluczowe dla portretowania Ocalałych – funkcjonują w odniesieniu do bohaterów, którzy nie przeżyli Szosa, ale są obciążeni przez postpamięć o tych wydarzeniach. W następnym podrozdziale obserwacje te zostaną skonfrontowane ze sposobem, w jaki przedstawiana jest w filmach generacja wnuków. W „teatrze pamięci” Żydom przypisywana jest przede wszystkim rola ofiar – niezależnie od tego, czy bezpośrednio dotknęła ich antysemita polityka III Rzeszy czy też urodzili się już po II wojnie światowej. W kolejnych

²⁸ Są to: *Doitscha. Eine jüdische Mutter packt aus* (2014), *Das Meer und ich waren im besten Alter. Geschichten aus meinem Alltag* (2017), *Die jüdische Souffleuse* (2020), *Besser allein als in schlechter Gesellschaft. Meine eigensinnige Tante* (2023).

²⁹ Nie był to jednak pierwszy film kinowy tej dokumentalistki. W 2007 roku debiutowała filmem o Josefie Bierbichlerze – *Bierbichler* (2007, reż. Regina Schilling).

³⁰ Zob. Christian Meyer, Regina Schilling, *Man muss bereit sein, seinen Plan wieder zu verwerfen*, [w:] „Trailer-ruhr“, 27.11.2014, <https://www.trailer-ruhr.de/man-muss-bereit-sein-seinen-plan-wieder-zu-verwerfen>, [dostęp: 16.06.2024].

³¹ Zob. Bert Rebhandl, *Umweg in den Osten. Geschichte, Identität, Gegenwart: »Die papierene Brücke«*, [w:] „Der Standard”, 3.10.2007, www.derstandard.at/story/3053472/umweg-in-den-osten, [dostęp: 04.06.2024].

³² Kontekstowo zostaną przywołane inne, późniejsze dokumenty Beckermann, które wprowadzają nie opowiadają o dzieciach Ocalałych, ale pośrednio kreują ich wizerunek, ponieważ reżyserka często wchodzi w interakcję z bohaterami, stając się tym samym protagonistką swoich filmów

³³ Fragmenty dotyczące filmu *Całkiem zwyczajny Żyd* zostały opublikowane w formie artykułu w „Kwartalniku filmowym”. Zob. Olga Wesołowska, *Teatr pamięci wystawiony na próbę? »Całkiem zwyczajny Żyd« w świetle teorii Y. Michala Bodemanna*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” nr 125, 2024, s. 30-47.

pokoleniach widzi się ofiary traumy, która została im przekazana przez Ocalałych. Postrzeganie wszystkich przedstawicieli diaspory jako ofiar jest pewnego rodzaju projekcją oczekiwań wobec tego, jacy Żydzi powinni być, co kreuje „fantomowe żydowstwo” (by posłużyć się określeniem używanym przez Bodemann).

Badając sposób konstruowania żydowskich bohaterów w niemieckim kinie i telewizji po 1945 roku, Lea Wohl von Haselberg dochodzi do poniższych wniosków:

Żydowskie bohaterowie należący do drugiego pokolenia, którzy pojawiają się w filmach od lat 80. XX wieku, są artystami kabaretowymi, pisarzami, prawnikami lub młodymi przedsiębiorcami. Urodzili się po Zagładzie i są pod silnym wpływem prześladowań swoich rodziców. Chcą należeć do niemieckiego społeczeństwa większościowego i jednocześnie być lojalni wobec swoich rodziców. Są wrażliwi na sposób, w jaki nieżydowskie Niemcy obchodzą się z tematem takimi jak Szoa, dyskryminacja czy (ukryta) niechęć. Ci przedstawiciele drugiego pokolenia to głównie mężczyźni, którzy szukają własnego zdania zarówno w sprawie swojej niemieckości, jak i żydowskości. (...) Figura żydowskiego bohatera, przedstawiciela drugiego pokolenia, który jest ukazany w sposób ambiwalentny jako osoba rozdarta pomiędzy sprzeczną według niej niemieckością a żydowskością, staje się popularna w latach 90. i na początku XXI wieku. Ten typ przedstawień jest tak rozpowszechniony, że zaczyna przyćmiewać zasłaniać inne, prawdopodobnie też sprzeczne aspekty żydowskiego życia. W rezultacie od około roku 2004/2005, zaczynając od komedii Daniego Levy'ego *Sila złego na jednego* (*Alles auf Zucker*, 2004, reż. Dani Levy), powstają kontr-obrazy, sytuujące się w opozycji do dominującej wizji, zorientowanej na problemy skomplikowanej tożsamości żydowskiej w Niemczech, co może świadczyć o znużeniu nią. Są one humorystyczne, jest w nich mało/mniej odniesień do przeszłości, a przedstawienie w nich żydowskiego życia ma często charakter wymiar folklorystyczny³⁴.

Filmoznawczynie uważa, że taki sposób przedstawiania drugiego pokolenia ukształtował się przede wszystkim pod wpływem literatury³⁵. W opisany schemat wpisuje się adaptacja powieści Schindela, która o doświadczeniach dzieci Ocalałych opowiada z perspektywy męskich bohaterów występujących w kabarecie. Trzeba jednak zaznaczyć, że w kinematografii Austrii nie ma aż tak wielu przykładów wizerunków drugiego pokolenia jak w Niemczech, dlatego też trudniej jest wyciągać uogólniające wnioski i mówić o dominujących tendencjach.

³⁴ Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s. 252-255.

³⁵ Zob. Tamże, s. 255.

Jako główne przykłady zostały wybrane dzieła, realizujące schemat ukazywania dzieci Ocalałych jako osób wewnętrznie rozdartych, które przeżywają kryzysy tożsamościowe związane obciążeniem pamięcią Holocaustu. Wydaje się, że – mimo przemian, które Haselberg odnotowuje od około 2004 roku – to właśnie ten model portretowania żydowskich bohaterów wciąż dominuje w niemieckojęzycznym kinie. W Austrii do dziś trudno o przykład filmu o drugim pokoleniu, w którym historia II wojny światowej nie odgrywałaby ważnej roli. Ponadto to właśnie dzieła dotyczące tematu zmagania z przeszłością pozwalają – poprzez ich krytyczną analizę – zwrócić uwagę na mechanizmy „teatru pamięci” i opierającej się na nim polityki pamięci. Przywoływana przez Haselberg przełomowa komedia Levy’ego to film, który skupia się raczej na popularnym w niemieckiej kulturze temacie konfliktu *Ossi-Wessi* [jak w sposób pejoratywny określa się mieszkańców byłego NRD i RFN – przyp. O.W], co podkreślali np. amerykańscy krytycy³⁶, a nie na problemach drugiego pokolenia po Szoa. Z tego powodu nie zostanie on dokładniej przeanalizowany w tej części pracy.

Rodowody i *Całkiem zwyczajny Żyd* zostały wybrane do analizy nie tylko dlatego, że realizują dominujący model przedstawiania drugiego pokolenia jako ofiar postpamięci Szoa. Można w nich odnaleźć też inne opisywane cechy charakterystyczne dla filmowych wizerunków dzieci Ocalałych (np. zaangażowanie w powstawanie tych filmów żydowskich twórców, opieranie się na literackich pierwowzorach, przypisywanie bohaterom pewnych typowych zawodów). W obu dziełach pojawiają się również motywy żydowskiego intelektualisty i Żyda jako ofiary, które są kluczowe dla sposobu portretowania drugiego pokolenia. Okoliczności powstania i recepcja *Rodowodów* zostały już opisane w poprzednim rozdziale, warto jeszcze przybliżyć kontekst stworzenia ekranizacji sztuki Lewinsky’ego.

Według niektórych badaczy film ten powstał jako odpowiedź na kontrowersje wywołane *Upadkiem* (*Untergang*, 2004, reż. Olivier Hirschbiegel). Po jego premierze twórcy zarzucano, że opowiadając o ostatnich dniach Hitlera, pominął wątek Holocaustu³⁷. I rzeczywiście, trudno uznać za przypadek, że rok później powstał utwór, który w negatywnym świetle przedstawia niemiecką kulturę pamięci opartą w dużej mierze na „wczuwaniu się” w żydowskie ofiary. *Całkiem zwyczajny Żyd* przyciągnął do kin jedynie

³⁶ Zob. Caspar Battagay, *Judentum und Popkultur. Ein Essay*, Bielefeld 2014, s.128.

³⁷ Zob. Myriam Léger, *German Fascination for Jews in Oliver Hirschbiegel's »Ein ganz gewöhnlicher Jude«*, [w:] *Cinema and Social Change in Germany and Austria*, red. G. Mueller, J. M. Skidmore, Waterloo 2012, s. 191-192; a także zob. Ewa Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012, s. 67-69.

trzyście tysięcy widzów³⁸, a więc nie powtórzył sukcesu *Upadku*, co można wiązać z mało przystępną dla szerokiej publiczności formą filmowego monodramu. Nie pomogły rozpoznawalność reżysera, ani fakt, że Lewinsky jest cenionym szwajcarskim pisarzem, a wcielający się w główną rolę Ben Becker to popularny aktor. Niezależnie od wyników box office'u Deutsche Film- und Medienbewertung uznało *Całkiem zwyczajnego Żyda* za ważne dzieło, przyznając mu predykat „wartościowy” (wertvoll). Z uzasadnienia jury można się dowiedzieć, że w gniewnym monologu głównego bohatera dostrzeżono punkt wyjścia dla dialogu żydowsko-niemieckiego³⁹.

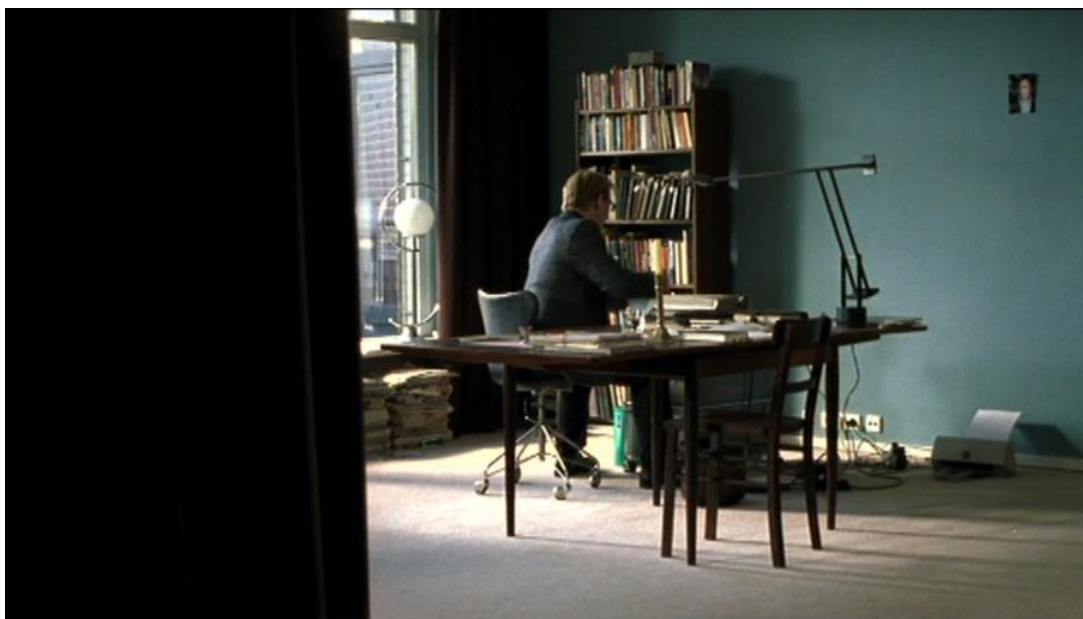
Całkiem zwyczajny Żyd jest filmem niezwykle kameralnym, który skupia się na reakcji hamburskiego dziennikarza Emanuela Goldfarba na zaproszenie do udziału w lekcji o judaizmie. Bohater, formułując odpowiedź na tę propozycję, wygłasza pełen oburzenia monolog. Jego wyimaginowanym interlokutorem zostaje nadawca listu, czyli nauczyciel wiedzy o społeczeństwie – pan Gebhardt. Widz obserwuje, jak dziennikarz wygłasza swoją odpowiedź. Akcja filmu ogranicza się niemal do jednego miejsca – mieszkania głównego bohatera, wyjątek stanowi pierwsza scena rozgrywająca się w taksówce oraz ostatnia, która pokazuje Goldfarba w szkole, na lekcji zorganizowanej przez pana Gebhardta. Dziennikarz niemal od początku prezentowany jest jako Inny, co znajduje ekwiwalent na płaszczyźnie wizualnej. Gdy kamera pojawia się w mieszkaniu głównego bohatera, przyjmuje pozycję zafascynowanego obserwatora. Początkowe ujęcia przypominają sposób rozglądania się po pomieszczeniu, które widzi się po raz pierwszy. Gdy dziennikarz siada przy biurku, aby napisać odpowiedź na list nauczyciela, kamera obserwuje go z oddali – „To mise-en-scène odwzorowuje punkt widzenia kogoś stojącego w pewnej odległości, ukrywającego się ciekawskiego obserwatora, którego przyciągają przedmioty kojarzące się z obcością i egzotyką”⁴⁰. Rzeczywiście, widz może odnieść wrażenie, jakby przez cały czas z ukrycia przyglądał się Goldfarbowi, niczym niezwykle okazowi zagrożonego gatunku, co koresponduje z fragmentem z jego monologu: „Zwyczajny Żyd w Niemczech – to jak całkiem zwyczajny nosorożec czarny w Afryce. Sprzeczność sama w sobie. Staliśmy się zbyt rzadkimi okazami jak nosorożce. Zbyt długo na nas polowano i odstrzeliwano”⁴¹.

³⁸ Mogło to być związane z tym, że film – ze względu na kameralną formę monodramatu – był pokazywany jedynie w kinach studyjnych. Zob. Myriam Léger, *German Fascination ...*, s. 200.

³⁹ Zob. Uzasadnienie jury na stronie Deutsche Film- und Medienbewertung, https://www.fbw-filmbewertung.com/film/ein_ganz_gewoehnlicher_jude, [dostęp: 12.11.2023].

⁴⁰ Myriam Léger, *German Fascination ...*, s. 199.

⁴¹ Charles Lewinsky, *Ein ganz gewöhnlicher Jude*, Berlin 2008, wersja elektroniczna, poz. 158.



Ilustracja 32. Podglądanie bohatera z dystansu w filmie *Calkiem zwyczajny Żyd*

Warto zauważyć, że spojrzenie nie jest skierowane jedynie na Goldfarba. Równie fascynujące okazuje się jego mieszkanie, w którym można odnaleźć judaika (np. pudełko z kipami czy menorę) oraz zdjęcie Hanny Arendt. Główny bohater jest bowiem żydowskim intelektualistą. Świadczy o tym nie tylko wykonywany przez niego zawód dziennikarza, o czym widz dowiaduje się już w pierwszej scenie, lecz także elementy scenografii. Mieszkanie, dość ascetyczne i eleganckie, wypełniają książki oraz gazety. Na ścianach wiszą artystyczne fotografie i obrazy, a na regale został umieszczony portret słynnej filozofki. Ponadto Goldfarb nie pisze odręcznie lub na komputerze, lecz na maszynie, choć akcja rozgrywa się współcześnie (około roku 2005).

Również twórcy *Rodowodów* wykorzystują motyw żydowskiego intelektualisty, bowiem Danny Demant jest – jak już zostało wspomniane – artystą kabaretowym. Motyw ten pojawił się już w filmach o Ocalałych, jednakże w portretach drugiego pokolenia ulega on pewnym przeobrażeniom, m.in. pod wpływem międzynarodowej popularności Woody'ego Allena. Jej wpływ widać szczególnie w filmach Daniego Levy'ego. Jaeckie Zucker w *Sile złego na jednego* oraz Alfi Seliger w komedii *Życie jest za długie* (*Das Leben ist zu lang*, 2010, reż. Dani Levy) odpowiadają typowi szlemiela (kojarzonego właśnie z twórczością Allena), „żydowskiego nieudacznika, którego cechuje szmoncesowa niezręczność; wiecznego

pechowca zmagającego się z absurdalnym losem”⁴². Główny protagonista w *Sile złego na jednego* to były enerdowski dziennikarz sportowy, który przeżywa kryzys (zarówno w sferze osobistej, jak i zawodowej). Gdy dowiaduje się, że jego matka zmarła, pierwszy raz od wielu lat musi spotkać się z bratem i jego rodziną – ortodoksyjnymi Żydami żyjącymi w Zachodnich Niemczech. Zucker dawno odrzucił judaizm i na czas szczytu będzie musiał udawać religijność, aby nie stracić prawa do spadku. Jednocześnie bohater próbuje odzyskać pieniądze, wygrywając turniej bilardowy odbywający się w trakcie ceremonii. Nic nie przebiega jednak zgodnie z jego planem, co jest typowe dla historii o szlemielach. Dzieło Levy’ego pełne jest slapstickowego humoru, przez co chwalono je za „ożywienie gatunku komedii żydowskiej w Niemczech w duchu Ernsta Lubitscha”⁴³. Jednocześnie badacze zwracają uwagę na reproduktowane w tym filmie stereotypy, co budzi pytanie, z kogo i z czego tak naprawdę śmieją się widzowie⁴⁴. Natomiast Seliger w *Życie jest zbyt długie* sam siebie określa mianem *nebicha*. Jest to słowo pochodzące z jidysz, oznaczające pechowca⁴⁵. Seliger to nie tylko pechowiec, ale też znerwicowany reżyser, co automatycznie budzi skojarzenia z postacią Allena, a na tym nie kończą się odniesienia do amerykańskiego filmowca. *Życie jest zbyt długie* opowiada o perypetiach przeżywającego kryzys żydowskiego reżysera i bywa porównywane do *Wspomnienia z gwiazdowego pyłu* (*Stardust Memories*, 1980, reż. Woody Allen), w którym główny bohater (również reżyser) przechodzi załamanie nerwowe. Ponadto imię protagonisty w komedii Levy’ego stanowi nawiązanie do allenowskiego *alter ego* – Alvy’ego Singera z *Annie Hall* (1977, reż. Woody Allen). Również poprzez wygląd Alfi Seliger jest kreowany na niemiecką wersję Allena, o czym przypominają charakterystyczne okulary.

⁴² Natasza Korczarowska, *Żydowskość jako choroba. »Zelig« Woody’ego Allena*, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. Joanna Preizner, Kraków 2009, s. 13.

⁴³ Caspar Battegay, *Judentum und Popkultur...*, s.127.

⁴⁴ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 256, a także zob. Caspar Battegay, *Judentum...*, s. 126-129 oraz zob. Oliver Lubrich, *Sind hundert Klischees ergreifend? Dani Levys »Alles auf Zucker!«*, [w:] *Juden.Bilder*, red. Heinz Ludwig Arnold, Matthias N. Lorenz, München 2008, s. 74-88.

⁴⁵ Zob. Rafał Żebrowski, *Nebich*, [w:] „Delet”, <https://delet.jhi.pl/pl/psj/article/19752/nebich>, [dostęp: 28.05.2024].



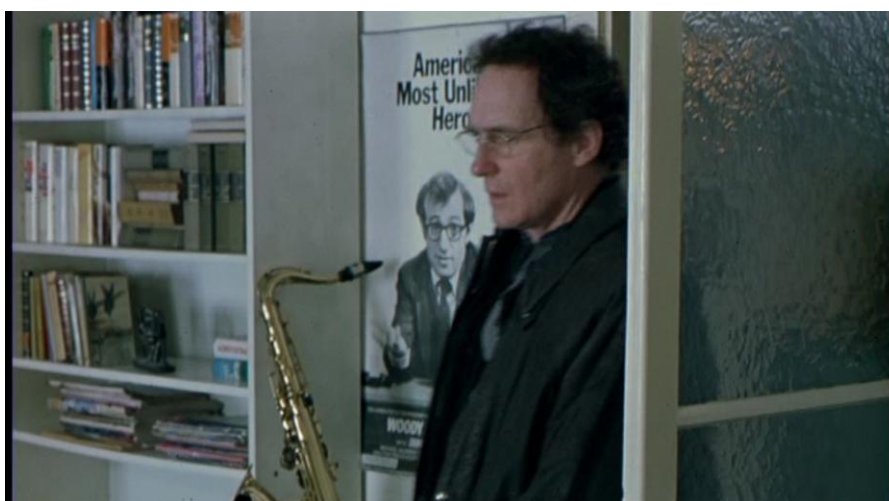
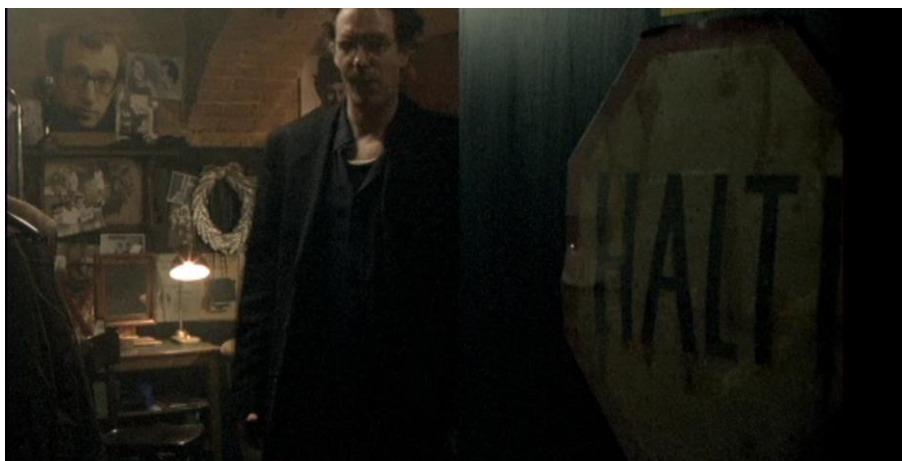
Ilustracja 33. Seliger w okularach w stylu Woody'ego Allena

Jednoznaczne odwołania do amerykańskiego reżysera pojawiają się też w *Rodowodach*. Na ścianie w mieszkaniu Demanta można dostrzec plakat z podobizną reżysera *Annie Hall*, także w garderobie w kabarecie widoczne jest zdjęcie tego filmowca. Nieprzypadkowa jest również zbieżność profesji – w końcu nowojorski reżyser zaczynał jako komik. Natasza Korczarowska twierdzi, że filmy Allena są naznaczone tzw. „świadomością po Holokauście”, a specyficzny humor służy przepracowaniu pewnych traum, nawet jeśli Szoa nie staje się nigdy bezpośrednio tematem jego dzieł⁴⁶. Również Danny w swoich wystąpieniach mierzy się z przeszłością II wojny światowej, co Christina Guenther opisuje następująco:

Dowcip i czarny humor pomagają mu zdystansować się, gdy opowiada o trudnym doświadczeniu odtwarzania scen obozowych. (...) W jednym z numerów parodiuje [Demant – przyp. O.W] żydowskiego więźnia, który w przenikającym do szpiku kości mrozie intonuje słowa modlitwy „Sch'ma Jisrael” (Szema Jisrael – „Słuchaj Izraelu”). Demant zmienia słowa modlitwy i powtarza, naśladując żałobny ton, jej słowa w jidysz: „kalt is ma in die Fiß, schm'a, die Fiß so kalt” (co można tłumaczyć: „tak zimno mi w stopy”)⁴⁷.

⁴⁶ Zob. Natasza Korczarowska, *Żydowskość...*, s.15-16.

⁴⁷ Zob. Christina Guenther, *Odtworzenie pamięci o przeszłości we współczesnym Wiedniu. Filmowa adaptacja (2002) powieści »Rodowody« Roberta Schindela*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023, s. 370-371.



Ilustracja 34. Podobizny Allena w *Rodowodach*

Już w dwóch pierwszych scenach z udziałem Demanta zostają zasygnalizowane główne problemy, z którymi mężczyzna mierzy się jako przedstawiciel drugiego pokolenia w Wiedniu – nieustanna obecność przeszłości w jego życiu oraz antysemityzm i brak rozliczenia z przeszłością, co znajduje swoje odzwierciedlenie także w jego występach w kabarecie. W pierwszej scenie, w której widzowie poznają Danny’ego, Suzanne pyta go, o czym rozmyśla. Wszechwiedzący narrator (w filmie jest nim sam Demant) ujawnia widzowi swoje myśli: „We mnie nie ma nic prawdziwego, odgrywam tylko zabitych. Przeszłość łapie mnie za krocze. Czemu nie zostawi mnie w spokoju?”⁴⁸. Kolejna scena rozgrywa się w kabarecie – Danny razem z przyjacielem wykonuje numer muzyczny odnoszący się krytycznie do austriackiej polityki pamięci. Wiedeń określają jako „najpiękniejsze miasto na świecie, leżące nad rzeką Lete”⁴⁹. Według mitologii wypicie wody z Lete miało powodować całkowitą utratę pamięci, co można uznać za ironiczny komentarz do mitu pierwszej ofiary.

⁴⁸ *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel).

⁴⁹ Tamże.

Ponadto – jak śpiewa Katz – Wiedeń „był kiedyś stolicą antysemityzmu, a dzisiaj stał się stolicą zapomnienia”⁵⁰. Tekst ten pochodzi z wiersza Schindela p.t. *Vineta 1*⁵¹. Nawiązania do afery Waldheima w tej scenie wyrażają się poprzez scenografię, co zostało już opisane w poprzednim podrozdziale.

Obok charakterystycznego poczucia humoru ważnymi elementami wizerunku żydowskiego intelektualisty (szlemia) są seksualność⁵² oraz pożądanie nie-żydowskich kobiet⁵³. Można je odnaleźć także w filmie Schindela i Stepanika. W poprzednim podrozdziale został już wspomniany wątek Katza, przyjaciela głównego protagonisty, który ma szczególną słabość do Austriaczek, co staje się tematem żartów. Również Demanta można uznać za kobieciarza. Na początku filmu jest on w związku z Susanne [bohaterką, która później zwiąże się z Gebirtigem – przyp. O.W.]. Para rozstaje się, gdy Danny poznaje Christiane. Podobnie jak Susanne nie jest ona Żydówką, a jej uroda odpowiada „germańskim ideałom”. O jej chrześcijańskich korzeniach przypomina nawet noszone przez nią imię, które w języku niemieckim oznacza „wyznawczynię Chrystusa”. Gdy mężczyzna pierwszy raz widzi Christiane przez szybę w drzwiach kabaretu, słyhać komentarz narratora – „Kto to taki? Co to za śliczny aniołek przynosi światło do świątyni?”⁵⁴, ewokujący dodatkowe religijne skojarzenia. Kobieta przychodzi na imprezę organizowaną w kabarecie, a główny bohater od razu zaczyna z nią flirtować. Romans rozpoczyna się jeszcze tego samego wieczora. Kiedy Demant wraca do Susanne (po nocy spędzonej z Christiane), ta od razu wyczuwa zmianę w partnerze. Jej słowa – „Tym razem jest poważnie. Zakochałeś się”⁵⁵ – sugerują, że nie była to pierwsza zdrada, jakiej dopuścił się mężczyzna.

Haselberg łączy Demanta z figurą „żydowskiego kochanka”, którego atrybutami są – inteligencja (często związana z artystycznym usposobieniem), „bycie ofiarą”, ale też nawiązywanie przygodnych kontaktów seksualnych oraz władza⁵⁶. Jako komik i przedstawiciel drugiego pokolenia Danny z pewnością spełnia dwa pierwsze kryteria. Ponadto często wikła się w romanse, a przynajmniej sugeruje to jego partnerka. Nie bez znaczenia jest, że widz poznaje Demanta w scenie, kiedy ten jest w łóżku z Susanne. W filmie

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Zob. Robert Schindel, *Vineta 1*, http://www.schindel.at/texte_ly_Feuer1.htm, [dostęp 25.03.2025].

⁵² Nie jest to cecha żydowskich bohaterów jedynie w kinie niemieckim czy austriackim, raczej można widzieć w tym wpływ kina Hollywood, m.in. filmów Woody’ego Allena. O seksualności żydowskich bohaterów w kinie amerykańskim pisze Nathan Abrams. Zob. Nathan Abrams, *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, New Brunswick 2012, s.68-90.

⁵³ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 339-341.

⁵⁴ *Rodowody (Gebürtig)*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel).

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 340.

obrazowane są również jego seksualne fantazje o Christiane oraz realne sceny zbliżeń między tą dwójką. Według Haselberg związki między żydowskimi mężczyznami i nieżydowskimi kobietami są przedstawiane przede wszystkim przez pryzmat seksualności stanowiącej podstawę tych znajomości⁵⁷. Jednocześnie ważny pozostaje symboliczny wymiar tych relacji. W ukazywaniu na ekranach historii miłosnych, które połączyły żydowskich i nieżydowskich protagonistów, można widzieć wyraz pragnienia, aby doszło do pojednania między sprawcami a ofiarami⁵⁸. *Rodowody* nie wydają się w pełni realizować tej wizji, co zostało już opisane w części poświęconej analizie wizerunku Gebirtiga. Tezę tę potwierdza też recepcja literackiego pierwowzoru, ponieważ większość krytyków widzi w nim historię ukazującą brak zrozumienia między Żydami a przedstawicielami społeczeństwa większościowego⁵⁹.

Historie o romantycznych relacjach mogą więc przypominać o konfliktach między Żydami a gojami i różnicach perspektyw, na co wskazuje Haselberg:

Gdy wcześniej w literaturze pojawiły się związki między Żydami i osobami nieżydowskimi, to pozwalały one opowiedzieć o problemie asymilacji i emancypacji, dzisiaj poprzez taką konstelację bohaterów pokazuje się dzielącą (różnie odczuwaną) przeszłość. Szoa staje się dla wielu par przeszłością, która dzieli⁶⁰.

Tak dzieje się w *Rodowodach*. Partnerkę Katza irytują ciągle rozmowy o nazistach, podważa także wyjątkowość prześladowania, które dotknęło Żydów. Również Christiane nie rozumie, dlaczego Demant i Katz żyją w cieniu przeszłości. Ujawnia to po raz pierwszy scena w szpitalu, w którym bohaterka pracuje. Pod jej opiekę trafia matka Emmanuela Katza. Mężczyzna jest przekonany, że jej stan zdrowia to przewlekły skutek pobytu w Auschwitz.

Emmanuel: Jej powodem jest Birkenau.

Christiane: Birkenau?

E: Auschwitz

C: Ach, tak. Myślisz, że to ma coś wspólnego?

E: Pani doktor, nie rozumie pani Auschwitz.

C: Leżało w Polsce.

E: Wciąż tam leży.

⁵⁷ Zob. Tamże, s. 337-339.

⁵⁸ Ten wątek pojawia się też w filmach o Holokauście, o czym pisała Sabine Hake. Zob. Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek bei Hamburg 2004, s. 324-325.

⁵⁹ Zob. Christiana Guenther, *Odtworzenie...*, s.362.

⁶⁰ Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 332.

Również Danny w rozmowie z Christiane sugeruje, że jest ona ostatnią osobą, która byłaby w stanie zrozumieć, dlaczego Emmanuel widzi w chorobie, a później śmierci matki, konsekwencje pobytu w obozie. Ta uwaga staje się początkiem kłótni – kobieta zarzuca Demantowi, że on i jego przyjaciel nie robią nic innego tylko wciąż mówią o Auschwitz. Podkreśla, że ona jako lekarka ciągle ma do czynienia ze śmiercią, mimo to milczy. W tej krótkiej scenie bardzo mocno wybrzmiewa problem nieumiejętności zrozumienia perspektywy drugiej strony. Po kłótni Christiane zostawia Danny’ego, jednakże wkrótce para wraca do siebie. Analizując literacki pierwowzór *Rodowodów*, Dagmar Lorenz zauważa:

Większości bohaterów Schindela nie udaje się wykroczyć poza granice swojego świata i nadal doświadczają polaryzacji między własną percepcją a percepcją nieżydowskiej większości. Schindel wyraźnie pokazuje, że Żydzi i nie-Żydzi mówią różnymi językami i widzą rzeczy w różny sposób, ale jako źródło problemu identyfikuje brak komunikacji, a nie dziedzictwo przeszłości czy pochodzenie. Niektóre z jego postaci, motywowane przez ciekawość, pociąg seksualny lub ambicję, wchodzą w interakcję z Innymi⁶².

Rzeczywiście związki Danny’ego i Christiane lub Suzanne i Gebirtiga potwierdzałyby, że istnieje możliwość stworzenia porozumienia między Żydami a gojami. Nie wpływa to jednak znacząco na wymowę filmu, który – przede wszystkim – ukazuje skomplikowany stosunek przedstawicieli diaspory do Austrii.

Również Hirschbiegel w *Całkiem zwyczajnym Żydzie* nie spełnia niemieckiej fantazji o żydowsko-niemieckim pojednaniu poprzez miłość. Główny bohater ma za sobą nieudane małżeństwo i do dziś bolą go słowa byłej żony: „Stałeś się tak nieznośnie żydowski”⁶³, nawiązujące do sporu o obrzezanie ich syna. W kulminacyjnym momencie konfliktu między małżonkami Goldfarb grozi, że skoczy z balkonu, jeśli kobieta odejdzie. Scena, w której dziennikarz opowiada o rozpadzie swojego związku, zaczyna się zresztą na wspomnianym balkonie. Emanuel staje przy barierce, patrzy w dół i ciężko wzdycha, co dodaje sytuacji dramatyzmu. Bohater nie potrafi wyjaśnić, dlaczego obrzezanie syna okazało się dla niego tak ważne – w końcu, jak przyznaje, nigdy nie był religijny. „Emanuel i Hannah muszą zdać

⁶¹ *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel).

⁶² Dagmar C. G. Lorenz, *Emancipation from the Past. From Group Identity toward an Integrated Self: Robert Schindel's »Gebürtig«*, [w:] *Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights*, red. Paul F. Dvorak, Riverside 2001, s. 316.

⁶³ Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz. 248.

sobie sprawę, że nie potrafią zostawić »starych rzeczy« za sobą. Nie jest on [Goldfarb – przyp. O.W.] w stanie odrzucić wpływu, który wywarli na niego rodzice Ocalali z Zagłady oraz rodzinna historia prześladowań”⁶⁴. Hannah (podobnie jak Christiane w *Rodowodach*) wydaje się nie rozumieć, dlaczego drugie pokolenie nie potrafi odciąć się od przeszłości.

Mimo ukazania historii miłosnej bez *happy endu* Hirschbiegel nie rezygnuje z idei pojednania, na której bazuje „teatr pamięci”. Następuje ono w inny sposób – dziennikarz ostatecznie przyjmuje zaproszenie na lekcję wiedzy o społeczeństwie. W ostatniej scenie siedzi na środku klasy i uśmiecha się. Dla widza taka zmiana nastawienia pozostaje niezrozumiała, ponieważ cała akcja filmu skupia się na wygłaszaniu przez bohatera krytyki wobec zaproszenia. Na początku stwierdza:

Panie Gebhardt, nie mogę niestety przyjąć pańskiego zaproszenia. Nie nadaję się na obiekt badawczy (...). Przykro mi. To po prostu niemożliwe, panie Gebhardt. Wiem, że inni ludzie to potrafią. Chodzą od szkoły do szkoły i uświadamiają. Ja tego nie potrafię. Chociaż napisał pan taki uprzejmy list. Ponieważ napisał pan tak cholernie uprzejmy list⁶⁵.

Dezaprobatę wobec pomysłu zaproszenia Żyda na lekcję szkolną Goldfarb wyraża cynicznie:

Tak więc wygląda ten Żyd. Izraelita. Hebrajczyk. Dokładnie się przyjrzycie, kochane dzieci, i kiedy rozpoznacie wszystkie cechy, to napiszcie o tym wypracowanie. Tylko nie zapomnijcie, muszą się w nim pojawić słowa „tolerancja” i „pojednanie”. Nie zapomnijcie! Tolerancja i pojednanie. Inaczej dostaniecie złą ocenę⁶⁶.

Gdy Ewa Fiuk pisze, że *Całkiem zwyczajny Żyd* jest „ripostą na usankcjonowany w Niemczech model pamięci o Holokauście”⁶⁷, wydaje się, że przede wszystkim odnosi się do tekstu Lewinsky’ego. Krytyka niemieckiego dyskursu wokół upamiętniania Zagłady oraz niemiecko-żydowskich stosunków wybrzmiewa bowiem głównie na poziomie tekstualnym. Jest to „(...) prawie półtoragodzinny monolog, w którym Lewinsky brawurowo i bez przeciągania zawarł wszystkie aspekty wcale nie normalnego traktowania Żydów, a także temat odnalezienia żydowskiej tożsamości”⁶⁸. Goldfarbowi przeszkadza przesadna polityczna poprawność nauczyciela, który nie użył ani razu słowa „Żyd”. Zamiast tego w liście pojawiają

⁶⁴ Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 333-334.

⁶⁵ Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz. 108-113.

⁶⁶ Tamże, poz. 113.

⁶⁷ Ewa Fiuk, *Inicjacje...* s. 68.

⁶⁸ Alexia Weiss, *Ein ganz gewöhnlicher Jude sein*, [w:] „Nu”, nr 21, 2005, s. 30.

się takie sformułowania jak „przedstawiciel Państwa wspólnoty religijnej” czy też „żydowski współobywatel”, stawiające Żydów w opozycji do Niemców o nieżydowskim pochodzeniu i podkreślają ich Inność. Wymuszona polityczna poprawność to tylko jeden z wielu zarzutów formułowany przez Goldfarba. Bohater zauważa też, że przypisano mu rolę, którą powinien odegrać. Jest to rola ofiary Holokaustu, potomka Ocalałych:

(...) ponieważ nie wychodzi się ze swojej roli, nie tutaj w Niemczech, nie w tym kraju, w którym wspomnienie jest przeżywane, codziennie, jak niestrawiony kęs, którego nie można wypluć ani przełknąć. Nie w tym kraju, w którym w telewizji programy dotyczące upamiętniania Holokaustu pojawiają się tak często jak reklamy wkładek higienicznych, tak regularnie i niezauważalnie⁶⁹.

Dziennikarz – jak sugeruje tytuł filmu – chciałby być zwyczajnym Żydem, jednak we współczesnych Niemczech wydaje się to niemożliwe. Jest to związane z funkcjonowaniem „teatru pamięci”. Jednocześnie twierdzi, że nie chce unikać tematu II wojny światowej: „Także w domu kata trzeba mówić o stryczku”⁷⁰. Wielokrotnie podkreśla znaczenie przeszłości i niemożność jej zapomnienia. Jest daleki od tego, aby przeszłość oddzielać grubą kreską, co zarzucono na przykład Martinowi Walserowi⁷¹ po jego kontrowersyjnej przemowie podczas uroczystości przyznania Pokojowej Nagrody Niemieckich Księgarzy w 1998 roku⁷², do której Goldfarb nawiązuje w monologu⁷³. Mężczyzna nie godzi się, aby jego obecność czy historia rodzinna służyły Niemcom do ponownego stawiania się dobrymi. Czuje, że sprowadza się go do roli statysty, a nawet rekwizytu, który ma pomóc w kreowaniu pozytywnego wizerunku: „Jest tak mało Żydów i tak wielu Niemców, którzy chętnie by pokazali, że nie lękają się kontaktu”⁷⁴. Goldfarb nie znosi osób wykorzystujących upamiętnienie Holokaustu do budowania własnego pozytywnego wizerunku, przywołuje postać Lei Rosh⁷⁵ – dziennikarki zaangażowanej w inicjatywę stworzenia berlińskiego Pomnika Pomordowanych Żydów Europy. Rosh, która nie jest Żydówką, była wielokrotnie krytykowana, między innymi

⁶⁹ Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz. 487.

⁷⁰ Tamże, poz. 246.

⁷¹ Zob. Stella Leder, *Es begann nicht auf der Straße*, [w:] „Die Zeit”, 24.09.2018, <https://www.zeit.de/kultur/2018-09/rechtspopulismus-martin-walser-heimat-nationalsozialismus-10nach8>, [dostęp: 9.11.2023].

⁷² Zob. Martin Walser, *Doświadczenie podczas pracy nad słowem na niedzielę. Mowa z okazji przyznania Nagrody Pokojowej Księgarzy Niemieckich*, tłum. Joanna Jabłkowska, Artur Pełka, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008, s. 536-547.

⁷³ Zob. Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz. 246.

⁷⁴ Tamże, poz. 513.

⁷⁵ Zob. Tamże, poz. 241.

za pomysł wmurowania w pomnik zęba znalezionej na terenie jednego z obozów koncentracyjnych⁷⁶. Wymowne okazuje się to, że kobieta podejmując decyzje, wydawała się lekceważyć opinię społeczności żydowskiej. W wywiadzie dla magazynu „Der Spiegel” na pytanie, jak ważne jest dla niej, aby Żydzi mogli identyfikować się z pomnikiem, odpowiedziała:

Oczywiście, że jest to ważne, aby Żydzi mogli go zaaprobować, ale przedstawicielami są rząd federalny, kraj związkowy oraz my. Powiedziałam ówczesnemu przewodniczącemu Centralnej Rady, Heinzowi Galinskiemu, niech się pan nie wtrąca, potomkowie sprawców budują pomnik, nie Żydzi, ale byłoby miło, gdyby pan skinął głową⁷⁷.

Cierpienie Żydów i jego upamiętnienie są jedynie katalizatorami w procesie tworzenia pozytywnego obrazu Niemców, którzy rozliczyli się z przeszłością. Tylko taka polityka pamięci mogła spowodować, że Pomnik Pomordowanych Żydów Europy stał się „miejszem, do którego miło się chodzi”⁷⁸, jak głosił były kanclerz Gerhard Schröder. W niemiecko-żydowskim sporze o berliński pomnik wybrzmiewa rozbieżność perspektyw.

Warto się zastanowić, czy Hirschbiegelowi udaje się zdemaskować mechanizmy funkcjonowania „teatru pamięci” w niemieckim dyskursie publicznym oraz czy forma filmowa koresponduje z gorzkimi wypowiedziami głównego bohatera. Choć na poziomie monologu *Całkiem zwyczajny Żyd* jest pod wieloma względami krytyką niemieckiej polityki w duchu Bodemannowskiej koncepcji „teatru pamięci”, to na poziomie konstrukcji formalnej i wykorzystanych rozwiązań stylistycznych odzwierciedla opisywane już niemieckie spojrzenie (*German Gaze*). Hirschbiegel stosuje bowiem konwencjonalne zabiegi kodowania żydowskości w kinie. Dzieje się tak pomimo deklaracji reżysera i scenarzysty, że chcieliby zakwestionować utarte schematy myślowe publiczności⁷⁹. Pragnęli oni skonfrontować widzów ze stereotypowym myśleniem o Żydach, przedstawiając bohatera jako mężczyznę, którego wygląd odpowiadałby „aryjskiemu” ideałowi urody. Dlatego odtwórcą roli głównej jest Ben Becker – blondyn o niebieskich oczach. Choć fizyczność aktora odbiega od

⁷⁶ Zob. Christina Schultze, *Holocaust-Mahnmal. Lea Rosh brüskiert Jüdische Gemeinde*, [w:] „Der Spiegel”, 11.05.2005, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/holocaust-mahnmal-lea-rosh-brueskiert-juedische-gemeinde-a-355600.html> [dostęp: 9.11.2023].

⁷⁷ Lea Rosh, „Keine Denkpause”. *Interview mit Lea Rosh über die Kritik am Holocaust-Mahnmal*, [w:] „Der Spiegel”, nr 28, 1995, s. 55.

⁷⁸ Zob. Henryk M. Broder, *Endsieg des Absurden*, [w:] „Der Spiegel”, 24.01.1999, <https://www.spiegel.de/kultur/endsieg-des-absurden-a-12cfe2ce-0002-0001-0000-000008541507>, [dostęp: 9.11.2023].

⁷⁹ Zob. Myriam Léger, *German Fascination...*, s. 193.

wizualnych klisz żydowskości, to sposób, w jaki Hirschbiegel portretuje graną przez niego postać podkreśla jej Inność. Jak zauważa Léger, perspektywa kamery w *Całkiem zwyczajnym Żydzie* odpowiada spojrzeniu widza (w domyśle nie-Żyda, przedstawiciela społeczeństwa większościowego)⁸⁰. Film rozpoczyna scena w taksówce, w której Goldfarb otrzymuje list z zaproszeniem. Gdy bohater wychodzi z samochodu, kamera podąża za nim do mieszkania, zaś kiedy zamyka drzwi, widz przez chwilę pozostaje na zewnątrz. W kadrze widać tabliczkę z imieniem i nazwiskiem, a następnie – dzięki ruchowi obiektywu w prawo – futrynę drzwi z mezuzą. Przywoływanie nazwisk powszechnie kojarzących się z Żydami (jak Goldfarb), a także wykorzystywanie judaików w *mise-en-scène* należą do częstych zabiegów kodowania żydowskości. Fakt, że Hirschbiegel sięga do nich już na samym początku filmu, może świadczyć o tym, że *Całkiem zwyczajny Żyd* utrwała pewne wyobrażenia, co zresztą zarzucał twórcom Henryk M. Broder⁸¹. W warstwie wizualnej żydowskość jest manifestowana także przez elementy tradycyjnego ubioru (w mieszkaniu bohatera leżą kipy). Gdy Goldfarb zakłada tałas i tefilin, komentuje to złośliwie: „Byłoby miło, gdybym tak przyszedł do pana klasy, prawda panie Gebhardt? Mógłby pan zrobić teraz zdjęcie. Jako dowód, że prawdziwy Żyd tam był. Prawdziwy, egzotyczny Żyd”⁸². Tym samym Hirschbiegel i Lewinsky zwracają uwagę na problem egzotyzacji ortodoksyjnych wyznawców judaizmu. Ich bohater nie jest jednak ortodoksem, lecz liberalnym przedstawicielem diaspory jak wielu innych protagonistów z drugiego pokolenia, np. Emmanuel Katz i Danny Demant z *Rodowodów*.

Interesujące jest też nawiązywanie w *Całkiem zwyczajnym Żydzie* do muzyki klezmerskiej, typowej dla kodowania żydowskości. Goldfarb proponuje nauczycielowi, żeby zabrał uczniów na festiwal klezmerski do Fürth, chociaż wśród występujących tam zespołów nie ma żydowskich twórców. „Podniecają się przy obcych rytmach, molowe akordy wprowadzają ich w szloch, delektują się błogą świadomością, że nie robią po prostu muzyki jak każdy dixielandowy trębacz, lecz z każdym taktem także starają się uporać z przeszłością”⁸³ – zauważa kąśliwie. Po tym krytycznym komentarzu ponad kadrem rozbrzmiewa piosenka w jidysz, co można uznać za ironiczny kontrapunkt, lecz nie jest to jedyny moment, gdy w filmie rozbrzmiewa taka muzyka. W ostatniej scenie, w której Goldfarb siedzi w klasie i po krótkiej wymianie spojrzeń z uczniami zaczyna się uśmiechać,

⁸⁰ Zob. Tamże, s. 198-200.

⁸¹ Zob. Henryk M. Broder, *Der ewige Gute*, [w:] „Der Spiegel”, 19.01.2006, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/ein-ganz-gewoehnlicher-jude-der-ewige-gute-a-396116.html>, [dostęp: 9.11.2023].

⁸² Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz. 720.

⁸³ Tamże, poz. 873.

ślechać inny popularny utwór w jidysz – *Bei mir bistu shein*⁸⁴. Bez krytycznego komentarza muzyka ta staje się konwencjonalnym znacznikiem żydowskości.

Myriam Léger twierdzi jednak, że twórcy świadomie używają wspomnianych klisz i stereotypów, aby zwrócić uwagę na stan stosunków niemiecko-żydowskich⁸⁵. W takim kluczu interpretacyjnym środki stylistyczne, na które zdecydował się reżyser, można byłoby uznać za element gry z widzem i chęć prowokacji. Odwołanie się do popularnego sposobu kodowania żydowskości stanowiłoby więc samo w sobie ironiczny komentarz, uzupełniający gorzki rozliczeniowy monolog. Warto jednak spojrzeć na film Hirschbiegela z innej, bardziej krytycznej perspektywy, jak robi to np. Broder w recenzji dla „Der Spiegel”⁸⁶. Przemawia za tym zaskakujący finał *Całkiem zwyczajnego Żyda*. Przez niemal cały film bohater kpi z niemieckiej polityki pamięci, wytyka nieprawidłowości w kontaktach społeczeństwa większościowego z diasporą i narzeka na „teatr pamięci” tylko po to, by ostatecznie spełnić niemieckie marzenie o pojednaniu. Zakończenie „(...) może zatem przewrotnie świadczyć o tym, iż reżyser wybrał jednak kulturowy kompromis i po raz kolejny usankcjonował na ekranie skonwencjonalizowany (i konwencjonalizujący) obraz Żydów”⁸⁷, zauważa Ewa Fiuk.

Ta konwencjonalizacja nie wiąże się jedynie z odwoływaniem się przez twórców do utartych schematów kodowania żydowskości, czy też sposobów kadrowania, które budują dystans wobec bohatera. Kluczowe wydaje się, że film bazuje na motywie Żyda jako ofiary, co jest charakterystyczne dla wizerunków drugiego pokolenia. Ten typ przedstawienia wydaje się niezwykle znaczący z perspektywy „teatru pamięci” bazującego na współodczuwaniu z ofiarami. Goldfarb zaznacza, że nie chce być postrzegany jako ofiara i podkreśla, że nie ma zamiaru budzić w nikim poczucia winy, gdy wspomina doświadczenia obozowe matki czy też przeżycia ojca, który uratował się dzięki akcji Kindertransport. Jednocześnie jest on przedstawiany jako ofiara traumy swoich rodziców – „Byłem więc dowodem na to, że się opłaciło, że można było iść dalej, że ten kraj mógł być domem. Miałem być szczęśliwy dla niego [ojca – przyp. O.W.]”⁸⁸. Doświadczenia, o których wspomina w monologu (jak milczenie rodziców o traumatycznych wydarzeniach czy chęć dopasowania się do

⁸⁴ Piosenka ta była bardzo popularna w Niemczech pod koniec lat 30. XX w. Rozpowszechniano ją pod tytułem *Bei mir bist du schön*, a gdy przypomniano sobie, że za oryginałem stoją twórcy żydowscy, została ona zakazana w Trzeciej Rzeszy. Zob. Arielle Kaplan, *The 1937 Yiddish Song that Kicked off the Swing Era Is Due for a Comeback*, [w:] „The Times of Israel”, 19.07.2020, www.timesofisrael.com/the-1937-yiddish-song-that-kicked-off-the-swing-era-is-due-for-a-comeback/ [dostęp: 12.11.2023].

⁸⁵ Zob. Myriam Léger, *German Fascination ...*, s. 193.

⁸⁶ Zob. Henryk M. Broder, *Der ewige...*

⁸⁷ Ewa Fiuk, *Inicjacje...*, s. 69.

⁸⁸ Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz. 528.

niemieckiego społeczeństwa) korespondują z tym, co o dzieciach Ocalałych pisze się w literaturze przedmiotu. Twórcy sięgają też do motywu zdjęć z rodzinnych archiwów, który pojawia się w wielu dziełach o powojennym żydowskim życiu. Marianne Hirsch uznała właśnie zdjęcia za jedno z najważniejszych mediów przekazywania międzypokoleniowej traumy⁸⁹. W rodzinie tytułowej bohaterki filmu *Śpiące psy Hanny* brakuje pamiątkowych fotografii. „Każde zdjęcie mogło nas zdradzić”⁹⁰ – wyjaśnia dziewczynce babcia. Natomiast w *Całkiem zwyczajnym Żydzie* Goldfarb przegląda rodzinne pamiątki, które trzyma w pudełku ukrytym pod komodą. Dziennikarz opowiada o tym, że patrząc na zdjęcia Żydzi – w przeciwieństwie do Niemców – wspominają nie anegdoty z życia, lecz to, jak dana osoba zginęła bądź ocalała. Wskazując na pojedyncze fotografie, mówi: „Terezin. Auschwitz. Emigracja do Caracas. Zaginiona”⁹¹. Warto podkreślić, że mężczyzna jest świadomy obciążenia postpamięcią – „Istnieją jednak rzeczy, które można sobie przypomnieć, nawet jeśli samemu się ich nie przeżyło”⁹².

W bohaterze filmu Hirschbiegela można też wiedzieć ofiarę skomplikowanej tożsamości żydowsko-niemieckiej. Jego rozdarcie emocjonalne manifestuje się wizualnie choćby w ujęciach, w których widoczni są dwaj Goldfarbowie – ten stojący przed lustrem oraz jego odbicie, o czym pisze Fiuk⁹³. Podobne rozwiązanie wizualne można odnaleźć w filmie Andreasa Grubera – *Śpiące psy Hanny*. Ujęcia pokazujące odbitą w szybie twarz Ruth (Ocalałej) mogą sugerować rozterki bohaterki, która zmuszona jest wciąż ukrywać swoją żydowską tożsamość, choć wojna już się skończyła.

⁸⁹ Zob. Marianne Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera [w:] „Didaskalia: gazeta teatralna”, nr 105, 2011, s. 31.

⁹⁰ *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber).

⁹¹ Charles Lewinsky, *Ein ganz....*, poz. 186.

⁹² Tamże, poz. 830.

⁹³ Zob. Ewa Fiuk, *Inicjacje...*, s. 70.



Ilustracja 35. Rozdarcie wewnętrzne żydowski bohaterów sygnalizowane w warstwie wizualnej – kadry z filmów *Całkiem zwyczajny Żyd* (od góry) i *Śpiące psy Hanny*

Hirschbiegel i Lewinsky dodają do problemów tożsamościowych głównego bohatera jeszcze wątek identyfikacji Żydów żyjących w diasporze z Izraelem. Państwo żydowskie było ważne dla rodziny bohatera, po wojnie widziano w nim ziemię obiecaną, jednak rodzina pozostała w Niemczech. Mimo to Izrael wciąż odgrywa znaczącą rolę w jego kontaktach ze społeczeństwem większościowym:

Na Boga, nie chcę wszystkiego bronić, nie wszystko, co tam się dzieje, jest dobre, na Boga. Ale nie chcę każdego dnia tego usprawiedliwiać. Nie tutaj. Nie w tym kraju (...) Sprawcy mają za złe ofiarom, że nie nauczyły się nic z ich czynów. Zgadza się: Niemcy nigdy nie wybaczą Żydom Auschwitz⁹⁴.

Można by postawić tezę, że twórcy filmu starają się poruszyć wszystkie możliwe punkty sporne pomiędzy diasporą a społeczeństwem większościowym. Jest to powód, dla którego

⁹⁴ Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz.852-858.

wykraczają poza tematykę pamięci i sięgają także do konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Włączenie tego wątku do monologu podkreśla wewnętrzne rozdarcie bohatera, przypominając, że Goldfarb – jako Żyd w Niemczech – mierzy się z wieloma dylematami. Ten sposób ukazywania żydowskich bohaterów nie jest rzadkością. Film Hirschbiegela – jak twierdzi Henryk M. Broder – „(...) prezentuje Żyda tak, jak kochają go filosemici: wewnętrznie rozdartego, zmagającego się ze swoją żydowskością, ale dobrodusznego i współpracującego w głębi swego zranionego serca”⁹⁵.

Mimo wszystkich nieporozumień i konfliktów Goldfarb jest więc otwarty na podjęcie dialogu, co zostało podkreślone przy przyznaniu filmowi predykatu „wartościowy”. Wydaje się, że opisywane konflikty pomiędzy żydowskimi bohaterami a przedstawicielami społeczeństwa większościowego (zarówno między mieszanymi parami, jak i między Goldfarbem a nauczycielem) wynikają z nieumiejętności zrozumienia perspektywy drugiej strony. Różnice między rodzinnymi historiami wśród pokolenia, które urodziło się w Niemczech i Austrii po 1945 roku (tj. dzieci Ocalałych i sprawców), są tematem refleksji żydowskich twórców. U Hirschbiegela wątek ten nie wysuwa się na pierwszy plan, ale zostaje poruszony, gdy główny bohater stwierdza: „Tak to już jest, że ludzie na moich fotografiach rodzinnych zginęli w zupełnie inny sposób niż ci z pańskich”⁹⁶. Dagmar C. G. Lorenz, zajmując się literaturą autorów drugiego pokolenia w Austrii, zauważa: „W latach 90. XX wieku żydowskie pisarstwo skupiło się na badaniu mentalności sprawców i ich postaw po Zagładzie. Autorzy tacy jak Schindel i Rabinovici zestawili doświadczenia Niemców i Austriaków z losami Żydów”⁹⁷. Z literatury temat ten przeszedł do kinematografii. W dziele Schindela i Stepanika motyw ten odgrywa znaczącą rolę, ponieważ jednym z głównych bohaterów (obok Demanta i Gebirtiga) jest Konrad Sachs, syn wojennego zbrodniarza. Losy tej trójki są ze sobą powiązane na różny sposób. Danny ma grać w filmie kręonym w Auschwitz, a Sachs, który pracuje jako redaktor w „Hamburger Echo”, chce pisać o tej produkcji. Ponadto menadżer Gebirtiga dzwoni do niego, aby zaoferować mu skomponowanie muzyki do tego właśnie filmu. Całą trójkę łączy też postać Susanne – kobieta jest najpierw w związku z Demantem, a następnie z Hermannem Gebirtigem. Natomiast Konrad Sachs był szefem Susanne, gdy ta pracowała w Hamburgu, i to od niej usłyszał o kabarecie Danny’ego. Polifoniczność opowieści pozwala wybrzmieć różnym formom pamięci o Holokauście, które funkcjonowały w Austrii w tamtym czasie (pamięci ofiar,

⁹⁵ Henryk M. Broder, *Der ewige...*

⁹⁶ Charles Lewinsky, *Ein ganz...*, poz. 248.

⁹⁷ Dagmar C.G. Lorenz, *Introduction...*, s. 3.

sprawców, świadków wydarzeń, a także postpamięci ich potomków). Wprawdzie konstrukcja narracyjna tego filmu nie uprzywilejowuje żadnego z tych bohaterów, lecz to właśnie Demant jest narratorem, co sprawia, że dzieło Schindela i Stepanika może być przede wszystkim odczytywane jako opis doświadczeń drugiego pokolenia.

Zestawienie losów Sachsa z historią Demanta oraz Gebirtiga pozwala poruszyć wątek przebaczenia, którego u Żydów szukają potomkowie sprawców. Obaj żydowscy bohaterowie nie widzą w Konradzie winnego, jednak on sam nie potrafi sobie wybaczyć. To właśnie paralele między Demantem a Sachsem (jako przedstawicielami dzieci ofiar i sprawców) wybrzmiewają w filmie najmocniej. Obaj protagoniści są wzorowani na rzeczywistych postaciach. Postać Sachsa inspirowana jest losami Niklasa Franka, syna Hansa Franka (generalnego gubernatora na terenach polskich okupowanych przez III Rzeszę), który w powojennych Niemczech był dziennikarzem i napisał książkę o swoim ojcu. Bohater *Rodowodów* pracuje w hamburskiej gazecie, a w filmie pojawia się wątek rozliczenia się z rodzinną biografią w formie książki. Natomiast w historii Danny'ego można odnaleźć inspirację biografią Schindela – pobyt w sierocińcu oraz statystowanie w filmie o Zagładzie. Pisarz wystąpił w amerykańskim serialu *Wojna i pamięć* (*War and Remembrance*, 1988-1989, reż. Dan Curtis)⁹⁸ i twierdzi, że do roli został wybrany ze względu na wygląd⁹⁹ – w ten sposób swoją rolę otrzymuje też Danny. Guenther zwraca uwagę na jeszcze jeden nieoczywisty element, który wiąże Sachsa i Demanta:

Postaci Danny'ego i Konrada, Żyda i goja, łączy w filmie dość ironicznie wykorzystany wątek nosów. Charakterystyczny semicki nos Danny'ego sprawia, że otrzymuje on rolę statysty w amerykańskim filmie o Holokauście. (...) Konrad Sachs natomiast, za każdym razem, gdy widzi zjawę swojego ojca oprawcy, dostaje krwotoku z nosa (...) ¹⁰⁰.

Obaj bohaterowie – co najważniejsze – są przedstawiani jako osoby mierzące się z traumą. „Sachs jest przytłoczony poczuciem winy, gdy wyparte wspomnienia z dzieciństwa w Polsce wracają do jego świadomości”¹⁰¹ – podkreśla Thomas Freeman, pisząc o literackim pierwowzorze. W filmie Konrad wyznaje Demantowi, że nie ma dnia, w którym nie myślałby o Auschwitz. Jego wspomnienia przybierają formę koszmarów sennych i snów na jawie,

⁹⁸ Prace nad tą produkcją i udział Schindela w tym przedsięwzięciu są też tematyzowane w dokumencie Ruth Beckermann – *Most z papieru*. Zob. Christina Guenther, *Odtworzenie...*, s. 366.

⁹⁹ Zob. Tamże.

¹⁰⁰ Tamże, s. 370.

¹⁰¹ Thomas Freeman, *Jewish Identity and the Holocaust in Robert Schindel's »Gebürtig«* [w:] „Modern Austrian Literature”, Vol. 30, No. 1, 1997, s. 119.

rzeczywistość miesza mu się z przeszłością. Przez sen wykrzykuje często polskie słowo „uwaga”. Również Danny ma problemy ze snem, ponieważ wtedy powracają do niego wspomnienia – „Prowadzę drugie życie w nocy. Czasami myślę, że to jest moje pierwsze życie”¹⁰². Śpiąc, wymawia imię Tanji Ehenreich – swojej pierwszej dziecięcej miłości, dziewczynki poznanej w sierocińcu, która jako pierwsza „całkiem normalnie umarła”, ponieważ „można było znowu normalnie umierać”¹⁰³. Podczas gdy Sachsa dręczą halucynacje, w których pojawia się jego ojciec, Danny twierdzi, że czasami mówi do niego Tanja. Ponadto w jednej ze scen bohaterowi wydaje się, że rozmawia z dwoma starszymi Żydami, twierdzącymi, iż Tanja została wywieziona do Terezina, co nie zgadza się ze wspomnieniami protagonisty. „Tanja nigdy nie była w obozie. Była w sierocińcu”¹⁰⁴ – mówi na głos, co pokazuje, że mężczyzna nie odróżnia wyobrażenia od rzeczywistości. Przeszłość i teraźniejszość przenikają się w historiach dotyczących dzieci Ocalałych i sprawców.



Ilustracja 36. Scena wizji Danny'ego w *Rodowodach*

Istotne jest, że elementem wywołującym wspomnienia u Sachsa i Demanta stały się podróż do Polski oraz odgrywanie sytuacji z II wojny światowej podczas pracy nad filmem. Motyw rekonstruowania przeszłości jest niezwykle ważny dla *Rodowodów*, o czym przypomina już prolog ukazujący scenę obozową. Jest zima, zmarznięci więźniowie idą powoli. Nagle jeden z nich przewraca się i od razu podbiega do niego oficer SS. Nazista pomaga wstać mężczyźnie, a następnie zapala mu papierosa, który ten wyjął z czapki.

Scena skutecznie zaburza znany wszystkim obraz okrutnych prześladowców i bezbronnych ofiar. Ta nieoczekiwana zmiana perspektywy, nagłe przejście od przewidywanej

¹⁰² *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel)

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ Tamże.

rzeczywistości do rzeczywistości odegranej, odtworzonej, od odczłowieczającej brutalności do empatycznego gestu ludzkiej dobroci, wywołuje u widza niepokój¹⁰⁵.

Dopiero później publiczność dowiaduje się, że widziała scenę z kręcenia filmu, przy którym pracuje Danny. Włączenie do *Rodowodów* wątku autotematycznego zwraca uwagę na opisywany przez Guenther motyw odtwarzania traumy jako sposobu radzenia sobie z przeszłością¹⁰⁶. Konfrontacja z miejscem tragicznych zdarzeń okazuje się dla Sachsa i Demanta bardzo emocjonalna. Obaj bohaterowie mają osobisty stosunek do tego miejsca – ojciec Konrada tam służył, natomiast Danny'ego zmarł. Sachs – pod wpływem dręczących go koszmarów – chce szybciej, niż to pierwotnie planował, wyjechać. Demant nie wytrzymuje psychicznie w trakcie kręcenia jednej ze scen, przytłacza go widok manekinów wiszących na szubienicy, a także ujadanie psów. Śmierć ojca Suzanne stanowi dla obu bohaterów pretekst, aby wyjechać i opuścić miejsce, które przywołuje pamięć o Szoa. Podczas gdy Danny po powrocie przepracowuje emocje, które obudził w nim wyjazd do Polski, m.in. w formie kabaretu, to stan psychiczny Konrada wydaje się tylko pogarszać. Mężczyzna coraz bardziej pograża się w poczuciu winy. Kulminacyjnym punktem staje się scena, w której dziennikarz traci przytomność po wizycie u prostytutki, z której usług seksualnych wcale nie chciał skorzystać, lecz jedynie pragnął jej opowiadać o ciąży, jakim jest jego rodzinna biografia. Co ciekawe, po tym zdarzeniu Sachsa w jego pokoju hotelowym odwiedza Gebirtig, który pomaga mu zmienić kompresy. Przypomina Konradowi, że obaj zbyt długo żyją w cieniu przeszłości. Scena ta rzeczywiście nosi znamiona pojednania i sugeruje, że – mimo krytycznego potencjału *Rodowodów* – możliwe jest też optymistyczne odczytywanie tej historii dające nadzieję na dialog między Żydami a gojami.

Filmy fabularne o drugim pokoleniu zwracają uwagę na znaczenie postpamięci o wydarzeniach II wojny światowej dla kolejnych generacji – zarówno po stronie ofiar, jak i sprawców. Tematyzują one problematyczne stosunki między diasporą a społeczeństwem większościowym. Filmy te mogą mieć potencjał krytyczny wobec polityki pamięci, co udowadniają *Rodowody*, które można uznać za rodzaj dzieła rozrachunkowego. Twórcy mierzą się w nim z aferą Waldheima i wypieraniem przeszłości, a także antysemityzmem wciąż obecnym w Austrii. Krytyką polityki pamięci zajmuje się bohater *Całkiem zwyczajnego Żyda* w wygłaszanym monologu. Ze względu na formę film podtrzymuje jednak obraz Żyda jako Innego i ostatecznie twórcy nie dokonują dekonstrukcji „teatru pamięci”. Warto jednak

¹⁰⁵ Christina Guenther, *Odtworzenie...*, s. 368.

¹⁰⁶ Zob. Tamże, s.359-376.

zaznaczyć, że oba analizowane w tym podrozdziale dzieła (mimo wielu różnic) utrwalają wizerunek drugiego pokolenia jako żydowskich intelektualistów oraz ofiar obciążonych postpamięcią Szoa.

Podróże drugiego pokolenia za dybukami przeszłości – analiza filmu *Okulary Tita*

Filmy o dzieciach Ocalałych pozwalają nie tylko na refleksję o stosunkach diaspory ze społeczeństwem większościowym. Kino daje żydowskim twórcom także możliwość przepracowania rodzinnych historii, o czym przypominają np. elementy odnoszące się do życiorysu Schindela w *Rodowodach*. Już w podrozdziale poświęconym dziełom o Żydach, którzy przeżyli Holokaust, zostało zaznaczone, że w wielu przypadkach w ich powstanie zaangażowani są żydowscy twórcy. Podobnie wygląda sytuacja z filmowymi wizerunkami drugiego pokolenia¹⁰⁷. Nie jest to charakterystyczne jedynie dla kręgu niemieckojęzycznego, czego dowodzą badania Lawrence’a Barona. W książce *Projecting the Holocaust Into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema* autor, odwołując się do przykładów z kinematografii różnych państw, pokazuje, że dzieci Ocalałych często tworzą filmy o doświadczeniach ich generacji¹⁰⁸. Wątki (auto)biograficzne odgrywają szczególnie ważną rolę w niefikcyjnych filmach twórców z drugiego pokolenia, co stało się widoczne już w latach 80. XX wieku. Przykład są wspomniane dwa dokumenty – *Most z papieru* Ruth Beckermann i *W kraju moich rodziców* Jeanine Meerapfel. Austriacka dokumentalistka udaje się do Bukowiny w podróż śladami swoich przodków, natomiast niemiecko-argentyńska reżyserka rozmawia m.in. ze swoimi rówieśnikami o żydowskiej tożsamości w RFN. Wielu jej rozmówców – podobnie jak ona – nie urodziło się w tym kraju. Dystans w stosunku do Niemiec¹⁰⁹ – wyrażający się już w tytule – związany jest właśnie z tym, że Meerapfel urodziła się w Argentynie, w rodzinie żydowskich emigrantów, którzy uciekli przed hitlerowskim reżimem. Do ojczyzny rodziców reżyserka wyjechała dopiero na studia (w latach 60. XX wieku), a dziś mieszka w Berlinie¹¹⁰. Film Meerapfel warto zestawić z dokumentem Alexy Karolinski – *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin*, 2018

¹⁰⁷ W przypadku kina niemieckiego fenomen ten opisała Lea Wohl von Haselberg. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 256.

¹⁰⁸ Zob. Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust Into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, Lanham 2005, s. 222.

¹⁰⁹ W komentarzu ponadkadrowym podkreśla, że – mimo wszystko – Niemcy to też jej kraj.

¹¹⁰ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Jeanine Meerapfel, [w:] Ausgeblendet – Eingebundet: eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. tejże [i in.], München 2023, s. 150-151.

reż. Alexa Karolinski), ponieważ obie twórczynie zadają pytanie o żydowską tożsamość w Niemczech. Ponadto oba filmy rozgrywają się w Berlinie – w przypadku Meerapfel w jego zachodniej części.

Ważną bohaterką u Karolinski jest matka reżyserki, która – podobnie jak autorka filmu *W kraju moich rodziców* – przeprowadziła się do Niemiec dopiero jako dorosła osoba. Zarówno u Meerapfel, Beckermann, jak i młodszych reżyserek (np. Karolinski) powraca refleksja nad tym, co to znaczy być Żydem/Żydówką oraz jaki wpływ na własną tożsamość mają losy rodziny. Jedną z twórczyń z drugiego pokolenia, która również zadaje te pytania, jest Angelika Levi. W eseistycznym dokumencie *Moje życie. Część druga* (*Mein Leben. Teil 2*, 2003, reż. Angelika Levi) mierzy się z historią rodziny (przede wszystkim swojej matki, która była patrylinearną Żydówką). Warto ponownie podkreślić zaangażowanie żydowskich reżyserek (zarówno z drugiego, jak i trzeciego pokolenia) w twórczość niefikcjonalną. Może to wyjaśniać, dlaczego dokumenty dostarczają więcej historii Żydówek niż było to w przypadku fabuł, zdominowanych przez męskich protagonistów jako przedstawicieli generacji dzieci Ocalałych.

Dokumentalistka Ruth Beckermann jest jedną z ważniejszych postaci dla drugiego pokolenia Żydów w Austrii. Reżyserka była zaangażowana w protesty przeciwko Waldheimowi i fali antysemityzmu, która ogarnęła kraj w wyniku afery wokół kontrowersyjnego prezydenta. Uważa się, że jej apele do diaspory, aby przerwać milczenie, doprowadziły do wykreowania się nowej samoświadomości wśród Żydów w Austrii¹¹¹. Twórczość Beckermann ma w dużej mierze charakter autobiograficzny, czego przykładem jest wspomniany *Most z papieru*, a także wielokrotnie cytowana już książka *Nieprzynależący. Żydzi i Austriacy po 1945*. W obu tych pracach autorka zajmuje się zagadnieniem tożsamości dzieci Ocalałych. Również w późniejszych filmach Beckermann można odnaleźć wątki dotyczące doświadczeń drugiego pokolenia. Przykładem jest dokument *Bar micwa Zorro* (*Zorros Bar Mizwa*, 2006, reż. Ruth Beckermann) pokazujący przemianę, jaka nastąpiła między generacją dzieci a wnuków Ocalałych. Bohaterowie tego filmu to nastoletni Żydzi, którzy przygotowują się w Wiedniu do celebracji bar i bat mizwy. Towarzyszy temu atmosfera podekscytowania, radości oraz dumy z judaistycznych tradycji, własnej kultury. Christina Guenther zauważa:

¹¹¹ Aspekt ten został już dokładniej opisany w rozdziale poświęconym kontekstowi społeczno-politycznemu.

Film kontrastuje zatem z jej [reżyserki – przyp. O.W] własnym doświadczeniem dorastania w powojennym Wiedniu, wykluczenia i przepaści między prywatną sferą żydowską a dominującą nieżydowską austriacką areną publiczną lat 50. i 80. XX wieku. (...) Dokument Beckermann, rozgrywający się w Wiedniu nowego tysiąclecia, wydaje się zatem potwierdzić, że drugie i trzecie pokolenie Żydów w Austrii faktycznie inicjuje transformację, obejmującą rozwój silnego poczucia tożsamości, która nie opiera się wyłącznie na historii nazistowskich prześladowań czy nawet nostalgii za wyidealizowaną habsburską przeszłością¹¹².

Wspomniana nostalgia za monarchią i obciążenie pamięcią o Szoa są bowiem ważnymi motywami w *Moście z papieru*, w którym autorka skupia się na historii jej przodków oraz swojej tożsamości jako Żydówki¹¹³.

W twórczości Beckermann powracają takie tematy jak: austriacka polityka, rozliczenia z przeszłością i dekonstrukcja mitu pierwszej ofiary – kluczowe dla stosunków między diasporą a społeczeństwem większościowym. Dla drugiego pokolenia przełomowym momentem była afera Waldheima, do której reżyserka nawiązuje w *Moście z papieru* oraz *Na wschód od wojny* (*Jenseits des Krieges*, 1996, reż. Ruth Beckermann). W 2018 roku Beckermann stworzyła też film kompilacyjny całkowicie poświęcony tamtym wydarzeniom – *Walc Waldheima* (*Waldheims Walzer*, 2018, reż. Ruth Beckermann). Dokument ten opiera się przede wszystkim na materiałach z archiwów telewizyjnych (głównie z ORF, czyli austriackiej telewizji), ale wykorzystane zostały także nagrania autorstwa samej Beckermann z protestów przeciwko Waldheimowi¹¹⁴. To właśnie one przypominają o zaangażowaniu politycznym reżyserki, a tym samym kreują wizerunek drugiego pokolenia w Austrii jako tego, które przestało milczeć i zaczęło krytykować politykę pamięci. Dla tych Żydów dopasowanie się do austriackiej większości przestało być priorytetem, co stworzyło pole do refleksji nad własną tożsamością, ukształtowaną pod wpływem postpamięci Szoa. Filmowym bohaterem, odpowiadającym powyższemu opisowi, jest również Danny Demant w *Rodowodach*, wzorowany na Robercie Schindelu – pisarzu, który również był zaangażowany w krytykę Waldheima, czego dowodem są nie tylko *Rodowody*, lecz także powieść *Zimny* (*Der Kalte*)¹¹⁵. Schindel i Beckermann to nie tylko przedstawiciele drugiego

¹¹² Christina Guenther, *Cartographies of Identity: Memory and History in Ruth Beckermann's Documentary Films*, [w:] *New Austrian Film*, red. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York, Oxford 2011, s.71.

¹¹³ Zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie...*, s.119-129.

¹¹⁴ Fragmenty te pojawiają się też w *Moście z papieru*.

¹¹⁵ Więcej o rozliczeniach z aferą Waldheima w twórczości Schindela pisze Krylova. Zob. Katya Krylova, *The Long Shadow of the Past: Contemporary Austrian Literature, Film, and Culture*, Rochester 2017, s. 79-95.

pokolenia, to także intelektualisci, a ich dzieła (niezależnie od genologii) utrwalają wizerunek żydowskich intelektualistów.

W ten schemat wpisuje się również Adriana Altaras – pisarka i aktorka¹¹⁶, główna bohaterka dokumentu *Okulary Tita*. Trzeba podkreślić, że losy jej rodziny różnią się od biografii fikcyjnych protagonistów, którzy byli analizowani w tym podrozdziale jako żydowscy intelektualiści. Autorka (urodzona w 1960 roku w Zagrzebiu) nie była od początku postrzegana jako przedstawicielka drugiego pokolenia. Dawna Jugosławia kojarzy się w Niemczech raczej z Gastarbeitern, a nie z żydowskimi migrantami i Ocalałymi z Szoa, o czym zresztą przypomina w książce sama Altaras, gdy opisuje swoją pierwszą sztukę teatralną o tematyce żydowskiej:

To było moje wyjście z szafy jako żydowskiej aktorki na berlińskiej scenie. Do tej pory byłam odpowiedzialna za południowy wdzięk, włoską radość życia, za wszelkie cudzoziemki. I za sprzątanie, to się rozumie samo przez się. A teraz stałam się nagle uosobieniem drugiego pokolenia. Budziło to szacunek, a jednocześnie wywoływało dyskomfort. Zostałam kandydatką do programów talkshow. W tygodniu braterstwa [tydzień wydarzeń dotyczących chrześcijańsko-żydowskiej współpracy – przyp. O.W] i koło dziewiątego listopada mój telefon nieustannie dzwonił. Byłam przedmiotem publicznego zainteresowania¹¹⁷.

Pisarka została więc ostatecznie włączona w „teatr pamięci”. Historia rodziny Altaras nie odpowiada jednak „wymagowanemu obrazowi żydostwa”, bazującemu na motywie Żyda jako ofiary, ponieważ już na samym początku (filmu i powieści) autorka oświadcza: „Mój ojciec był bohaterem – wiem o tym, odkąd pamiętam”¹¹⁸. Walczył jako partyzant przeciwko chorwackim faszystom (Ustasze), a jego bohaterstwo łączyło się m.in. z historią o okularach Tita (do czego nawiązuje tytuł książki oraz dokumentu), które mężczyzna naprawił, co pozwoliło zwyciężyć starcie. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy ta opowieść jest prawdziwa, ponieważ – jak ustaliła Altaras – późniejszy przywódca Jugosławii w tamtym okresie w ogóle nie nosił okularów. „Każda rodzina ma tyle samo legend co tajemnic. Legendy są stale powtarzane, aby tajemnice pozostały w mroku”¹¹⁹ – przypomina w filmie. Jednak to „(...) bohaterskie czyny ojca walczącego u boku partyzantów i ratującego czterdzieścioro żydowskich dzieci stają się najważniejszymi wyznacznikami jego

¹¹⁶ Altaras występuje też w innym filmie należącym do korpusu badawczego tej pracy. Wciela się w rolę głównej bohaterki filmu *Max Minsky i ja* (*Max Minsky und ich*, 2007, reż. Anna Justice).

¹¹⁷ Adriana Altaras, *Titos Brille. Die Geschichte meiner strapaziösen Familie*, Frankfurt am Main 2014, s. 63.

¹¹⁸ Tamże, s. 12

¹¹⁹ *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling).

tożsamości”¹²⁰ – podkreśla Anita Lukic, analizując powieść *Okulary Tita*. Mimo bohaterstwa ojca autorka jest obciążona postpamięcią – podobnie jak inni przedstawiciele drugiego pokolenia. W swoim literackim debiucie opisuje przemyślenia, które towarzyszyły jej w trakcie grupowej terapii dla dzieci Ocalałych:

Przeżyliśmy traumy naszych rodziców, bardzo dokładnie, w sposób całkowity. Mówiliśmy o obozach, których nigdy nie widzieliśmy, emocjach w trakcie marszy śmierci i bezustannie o śmierci. Byliśmy dokładnymi kopiami naszych rodziców i ich historii. To był szok: wprawdzie nie odgrywałam okrutnej codzienności Auschwitz, ale mój każdy por był ruchem oporu, ale nie mojego oporu, lecz odziedziczonych. Byłam partyzantką z 1941 roku, która dalej walczy w XXI wieku¹²¹.

Trzeba pamiętać, że pisarka jest nie tylko obciążona wspomnieniami partyzanckich walk, lecz także posttraumą związaną z losami jej matki w trakcie II wojny światowej. Thea Altaras (z domu Fuhrmann) była więźniarką w obozie koncentracyjnym na chorwackiej wyspie Rab, podobnie jak jej siostra, u której mała Adriana mieszkała przez pewien czas. Ten okres z pewnością wpłynął na matkę bohaterki, którą Adriana Altaras w filmie opisuje jako osobę dość chłodną. „Dziwne, że moja matka nigdy mnie nie przytuliła”¹²² – stwierdza. W innej scenie wyznaje, że matka po pobycie w obozie wydawała się niezdolna do uczuć, jakby była martwa, sugerując tym samym, że trauma Holokaustu towarzyszyła jej przez całe życie. Jednocześnie w nagraniach z rodzinnego archiwum, które zostały włączone przez Schilling do *Okularów Tita*, nie widać smutku, co buduje kontrast między tym, co widoczne, a traumą niedostrzegalną dla świata zewnętrznego.

Autorka podkreśla, że o wydarzeniach II wojny światowej rodzice z nią nie rozmawiali. To był temat, o którym dyskutowali jedynie między sobą, a jej czasami udawało się tylko coś usłyszeć. To doświadczenie pisarka dzieli z wieloma innymi dziećmi Ocalałych, o czym przypominają np. wspomnienia z dzieciństwa Ruth Beckermann. W książce *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945* pisze o „historiach o życiu i śmierci, które podsłuchiwali w domu”¹²³. Zaznacza też, że przez lata ona i jej rówieśnicy nie zadawali pytań o przeszłość w obawie przed reakcją rodziny:

¹²⁰ Anita Lukic, *Reconstructing the Anti-Fascist Legacy in Adriana Altaras' »Titos Brille«*, [w:] „Colloquia Germanica”, Vol. 51, No. 1, 2020, s.17.

¹²¹ Adriana Altaras, *Titos Brille...*, s. 62.

¹²² *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling).

¹²³ Ruth Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 118.

Każdy coś wiedział, każdy zauważył coś dziwnego u swoich bliskich, lecz nikt nie znał spójnej historii rodzinnej. Wszystko, co łączyło się z okresem prześladowania, było związane z ogromnym strachem i wstydem. Była to rana, której nie chciano dotykać, którą zakrywano i chowano. Z jednej strony połykaliśmy właściwie dzieła o narodowym socjalizmie i prześladowaniu Żydów, z drugiej strony nie odważyliśmy się zapytać rodziców o ich przeżycia oraz o los ich krewnych. Baliśmy się odpowiedzi, a jeszcze bardziej reakcji rodziców na nagle powracające wspomnienia. Czuliśmy, że poruszałibyśmy coś, na co nie jesteśmy przygotowani. Nie bylibyśmy w stanie ich pocieszyć¹²⁴.

O specyficznych stosunkach między rodzicami, którzy przeżyli Szoa, a ich dziećmi wypowiada się w filmie również Altaras. Zaznacza, że nigdy nie odezwałaby się do swoich rodziców tak, jak czasami robią to jej synowie w stosunki do niej, bowiem „czym jest dojrzewanie wobec Holocaustu?”¹²⁵.

O dorastaniu w Niemczech pisarka opowiada w części dokumentu, przedstawiającej jej odwiedzin w Gießen, gdzie jej rodzice zamieszkali po przeprowadzce do RFN. Kobieta zastanawia się, czy ona i jej rodzice byli w Hesji szczęśliwi. Tak jak inni przedstawiciele drugiego pokolenia autorka zadaje też fundamentalne pytanie, czemu rodzice wybrali akurat Niemcy, kraj sprawców, na swój nowy dom. „Tak chętnie dorastałabym w Nowym Jorku. Mam krewnych w Tel Awiwie, Miami, Chile i nad jeziorem Garda. Dlaczego akurat Gießen?”¹²⁶. Rodzice Altaras po II wojnie światowej nie planowali emigracji, sympatyzowali z komunistami, którzy znaleźli się wówczas u władzy w byłej Jugosławii. Jednak w latach 60. XX wieku Jakobowi Altarasowi zarzucono działalność przeciwko socjalistycznemu państwu – w obawie przed skazaniem w pokazowym procesie mężczyzna uciekł do Szwajcarii. Jego żona i córka miały do niego dołączyć, ale służby zabrały im paszporty, aby wyrzucić presję na oskarżonym i zmusić go do powrotu. Ten jednak nie ugiął się. Mała Adriana została po kryjomu wywieziona przez ciotkę do Włoch. Później także Thei Altaras udało się opuścić Jugosławię, a cała rodzina osiadła w Niemczech. Jakob Altaras był profesorem i wybitnym radiologiem, związanym z Uniwersytetem Justusa Liebiga w Gießen, a jego żona zajmowała się architekturą, sławę przyniosły jej badania nad żydowskimi budynkami w Hesji. Oboje zaangażowali się w działalność lokalnej gminy żydowskiej, choć nastąpiło to dopiero po wielu latach spędzonych w Gießen. Z początku małżeństwo pragnęło wtopić się w tłum i nie zwracać uwagi na swoją żydowskość, o czym opowiada sekretarka Jakoba Altarasa, którą

¹²⁴ Tamże, s. 120.

¹²⁵ *Okulary Tita* (Titos Brille, 2014, reż. Regina Schilling).

¹²⁶ Tamże.

odwiedza główna bohaterka. Dopiero „z wiekiem stawali się coraz bardziej żydowscy”¹²⁷ – zauważa Adriana w trakcie rozmowy. Przypomina też, jak ojciec mówił, że powinna prostować włosy i zoperować nos, aby wyglądać mniej żydowsko. O próbach upodobnienia się do społeczeństwa większościowego świadczą też wykorzystane przez Schilling materiały archiwalne, pochodzące z archiwum rodzinnego pisarki. Ukazują one choinkę, udekorowaną z okazji Świąt Bożego Narodzenia, a pod nią – wśród prezentów – widoczne są np. dziecięce rysunki ze sceną pokłonu trzech króli. Pokazuje to, że pierwsze lata w Niemczech rzeczywiście były naznaczone chęcią integracji i niewyróżniania się.

W powieści *Okulary Tita* „(...) Altaras wychodzi poza puste frazesy i konwencjonalne ramy »rozliczania się ze złem przeszłości« w Niemczech oraz skupienie się na zamordowanych ofiarach, aby lepiej zapoznać swoich czytelników z Żydami, którzy wciąż mieszkają pośród nich (...)”¹²⁸. Natomiast film Schilling skupia się na podróży do byłej Jugosławii oraz zmaganiach z postpamięcią¹²⁹, przez co realia życia jako Żydówki w Niemczech schodzą na drugi plan. Dzieło to można uznać za rodzaj filmu drogi. Ukazuje podróż z Berlina do Gießen, a następnie na południe Europy – do Włoch, na Słowenię i do Chorwacji, śladami rodziny Altaras. Reżyserka pozostaje bierną obserwatorką tej wyprawy, nie wchodząc w interakcję z protagonistami. Obecność kamery nie jest jednak ukrywana, niektóre ujęcia zostały zainscenizowane specjalnie na użytek filmu, np. te, w których pisarka przedstawia się, podczas gdy na pierwszym planie ktoś trzyma jej fotografie z dzieciństwa, co pozwala widzowi porównać młodą i dorosłą bohaterkę.

¹²⁷ Tamże

¹²⁸ Stuart Taberner, *Re-articulations of German-Jewish Identity in Adriana Altaras's »titos brille« and Dmitrij Kapitelman's »Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters«*, [w:] „German Studies Review”, nr 44 (2), 2021, wersja online: <https://eprints.whiterose.ac.uk/159540/>, [dostęp: 6.06.2023].

¹²⁹ Więcej o związkach powieści i filmu, zob. Lea H. Greenberg, *Between Remembering and Forgetting in Adriana Altaras's »Titos Brille«*, [w:] „Feminist German Studies”, Vol. 39, No. 1, 2023, s. 140.



Ilustracja 37. Elementy inscenizacji w filmie *Okulary Tita*

Sceny nakręcone w trakcie podróży uzupełniają też materiały archiwalne. Szczególnie interesujące są te ze zbiorów samej autorki, które dodatkowo dają widzowi wgląd w życie rodziny i budują osobisty charakter dokumentu, co podkreślała Susanne Luerweg: „To bardzo osobisty, wręcz intymny film, co z pewnością jest zasługą przyjaźni Adrianie Altaras i reżyserki Reginy Schilling”¹³⁰. Uwagę recenzentów przyciągnął też sposób, w jaki główna bohaterka opowiada historię rodzinną. Altaras nie stroni od żartów, ironicznych uwag¹³¹. Jak zauważa Luerweg: „To właśnie ten lekki ton sprawia, że dokument urzeka widza”¹³². W innej recenzji można przeczytać: „Adriana Altaras, choć jest już w średnim wieku, tryska młodzieńczą beczelnością, wdziękiem i humorem. Nierzadko wartościowe jest wsłuchanie się w jej refleksje, które zanurzone są w roztworze z czarnego humoru”¹³³. Poprzez dowcipy główna bohaterka stara się poradzić sobie z emocjonalnym bagażem, którym obdarzyli ją rodzice – postpamięcią Holokaustu. „To nie jest łatwe dziedzictwo. Jestem pewna, że żaden terapeuta nie wie, jak sobie z tym poradzić. Ostatecznie pomoże tylko Nivea”¹³⁴ – zauważa. Takie żarty korespondują z poczuciem humoru naznaczonym świadomością po Holokauście, który jest charakterystyczny dla żydowskich intelektualistów drugiego pokolenia.

¹³⁰ Susanne Luerweg, *Ein sehr persönlicher, fast intimer Film*, [w:] „Deutschlandfunk“, 11.12.2014, <https://www.deutschlandfunk.de/titos-brille-ein-sehr-persoenerlicher-fast-intimer-film-100.html>, [dostęp: 06.06.2024].

¹³¹ Ten aspekt pojawia się w recenzjach w „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, Deutschlandfunk, oraz na portalach filmdienst.de, epd-film.de, filmdienst.de czy spielfilm.de.

¹³² Susanne Luerweg, *Ein sehr persönlicher...*

¹³³ Andreas Günther, *Titos Brille*, [w:] „Filmstars“, <https://www.filmstarts.de/kritiken/231416/kritik.html>, [dostęp: 06.06.2024].

¹³⁴ *Okulary Tita (Titos Brille, 2014, reż. Regina Schilling)*.

Akcja filmu Schilling rozpoczyna się w Berlinie, gdzie Altaras obecnie mieszka z mężem i dziećmi¹³⁵. Bohaterka opowiada o planie podróży śladami rodzinnej historii. Podobny motyw można odnaleźć zarówno w kinie fikcyjnym, jak i dokumentalnym. O podróżach drugiego pokolenia – oprócz *Okularów Tita* – opowiada wspomniany już *Most z papieru* Ruth Beckermann, wątek ten pojawia się także w takich dokumentach jak *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings) czy *Tacheles – W końcu do rzeczy* (*Endlich Tacheles*, 2020, reż. Jana Matthes, Andrea Schramm). U Cummings głównymi bohaterami są Ocalali, którym jednak towarzyszą przedstawiciele drugiej generacji, natomiast Matthes i Schramm koncentrują się na wnuku Ocalałej, który wyjeżdża do Krakowa – w tej podróży postanawia wesprzeć go też ojciec. Warto wspomnieć również film fabularny *Lato Anny* (*Annas Sommer*, 2001, reż. Jeanine Meerapfel) – tytułowa bohaterka mieszka na co dzień w Berlinie, ale przyjeżdża do Grecji, aby sprzedać rodzinną posiadłość. Czas spędzony tam jest też dla Anny okazją, aby skonfrontować się z rodzinną historią. Natomiast dla Adriany Altaras rozrachunek z przeszłością jest głównym celem podróży. Bohaterka decyduje się na wyprawę, aby zmierzyć się – jak sama mówi – z niełatwą spuścizną, którą zostawili jej rodzice. W jednej z początkowych scen widać stare walizki pełne pamiątek rodzinnych. Kobieta komentuje: „Gdy moi rodzice zmarli, odziedziczyłam stos filmów super 8 i niezliczone stare walizki, wypełnione po brzegi tajemnicami, nerwicami i przeszłością”¹³⁶. Słowo spuścizna (niem. *Erbe*), którego używa Altaras, ma w tym przypadku dwa znaczenia – chodzi zarówno o postpamięć, jak i realny majątek, ponieważ jej rodzice wytoczyli sprawę o odzyskanie mienia w Chorwacji, którego pozbawił ich reżim.

Wyprawa ukazana w *Okularach Tita* wydaje się emblematyczna dla motywu podróży do państw Europy Wschodniej, które podejmują żydowscy bohaterowie. Adriana Altaras odwiedza miejsca z rodzinnych opowieści (np. należącą do rodziny kamienicę czy dom, w którym mieszkali), a także budynki powiązane z życiem żydowskim (np. synagogę w Splicie). Te wyprawy przypominają o pustce po żydowskim życiu (zwracając uwagę na problem pożydowskiego mienia). Przede wszystkim są one dla żydowskich bohaterów z drugiego pokolenia okazją do zmierzenia się z postpamięcią Szoa. Trzeba zaznaczyć, że wyprawa przez Włochy, Słowenię i Chorwację w *Okularach Tita* różni się od podróży do państw, które zwykle kojarzone są z Holokaustem i obozami koncentracyjnymi. Krajobrazy,

¹³⁵ W filmie występują zarówno mąż, jak i synowie pisarki. Co ciekawe, obaj synowie Altaras (Leo i Aaron) zostali aktorami i w 2024 roku razem wystąpili w serialu o żydowskiej rodzinie żyjącej we Frankfurcie nad Menem – *Zweiflerowie* (*Die Zweiflers*, 2024, reż. Anja Marquardt, Clara von Arnim, ARD).

¹³⁶ *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling).

które pojawiają się w filmie Schilling, nie ewokują pamięci Zagłady, jak to się dzieje w przypadku ujęć z polskich lasów, w których kryją się zapomniane macewy. Można je zobaczyć w *Nietutejszych* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn), filmie nakręconym z perspektywy trzeciego pokolenia. W *Okularach Tita* ukazana zostaje tablica informacyjna z terenu obozu na wyspie Rab, na której widać zdjęcia ciał wygłodzonych dzieci. Na rysunku wykonanym przez matkę Altaras pojawia się motyw drutu kolczastego. Pozwala to na poziomie wizualnym mocniej powiązać opowiadaną historię z Holocaustem, co może służyć podkreśleniu znaczenia pamięci II wojny światowej w społeczeństwie postmigracyjnym, ponieważ wskazuje na Szoa jako ważny element pamięci transnarodowej. Jak zauważa Lea H. Greenberg:

Jej [Altaras – przyp. O.W.] przyjazd do Chorwacji stwarza przestrzeń do rozważenia zarówno podobieństw, jak i różnic w kwestiach antysemityzmu, nacjonalizmu i winy za II wojnę światową, a także przypomina widzom, że okropności tych wydarzeń nie mogą być traktowane jedynie jako problem Niemiec. Powieść i film oddają głos wieloaspektowym problemom pamięci Szoa¹³⁷.



Ilustracja 38. Motyw drutu kolczastego – ikonografia Holocaustu w filmie *Okulary Tita*

¹³⁷ Lea H. Greenberg, *Between....*, s.142.

Wyspa Rab to ostatni punkt podróży Altaras. Pisarka nigdy tam wcześniej nie była, a skonfrontowanie się z tym miejscem okazuje się dla niej emocjonalnym wyzwaniem. W bliskich ujęciach ukazane zostaje, jak kobiecie napływają do oczu łzy, gdy próbuje opowiadać o spuściźnie po rodzicach. Greenberg stwierdza, że w tym momencie bohaterka mierzy się nie tylko z ciężarem postpamięci, ale też oplakuje to, co straciła jej matka, spędzając lata młodości w obozie¹³⁸. Zbliżenia zapłakanej twarzy pisarki kreują uczucie intymności sceny, co także otwiera drogę do współodczuwania z nią jako ofiarą posttraumy związanej z Zagładą. Dla analizy *Okularów Tita* nie bez znaczenia jest fakt, że podróż na wyspę pojawia się pod koniec filmu, ponieważ tworzy to klamrę kompozycyjną. Dokument rozpoczynają sceny, w których Altaras opowiada o tym, że musi stawić czoło przeszłości. „Jadę za moimi dybukami, może potem się ich pozbędę, inaczej moi synowie będą musieli z nimi walczyć”¹³⁹ – wyjaśnia na początku dokumentu. Odwiedzając teren obozu, dochodzi do wniosku, że nie otrzymała żadnego wyjaśnienia, wręcz przeciwnie. Dybuki pozostają z nią, ponieważ – jak zauważa bohaterka – to nie jest spadek, który można przyjąć lub odrzucić, potomkowie nie mają wyboru. Tym samym postać Altaras łączy się z typowym przedstawianiem drugiego pokolenia jako ofiar postpamięci i posttraumy.



Ilustracja 39. Emocjonalne reakcje potomków Ocalałych - kadr z filmu *Okulary Tita*

Warto także zwrócić uwagę na odwołania do figury dybuka, pojawiające się zarówno w filmie, jak i książce¹⁴⁰. Dybuk to w folklorze żydowskim „zjawisko zawładnięcia ciałem

¹³⁸ Zob. Tamże.

¹³⁹ *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling).

¹⁴⁰ Więcej o sposobie, w jaki Altaras wykorzystuje ten motyw w książce, zob. Lea H. Greenberg, *Between...*, s.125-146 a także zob. Anita Lukic, *Reconstructing...*, s.11-26.

żywej osoby przez złego ducha”¹⁴¹. W tym przypadku „złym duchem” stają się rodzice pisarki, którzy nie pozwalają jej odciąć się od przeszłości. Wprawdzie nie zaczynają oni przemawiać przez bohaterkę, jak to sugerują podania o dybukach, lecz sceny, w których kobieta zakłada np. lekarski kitel swojego ojca oraz jego partyzancką czapkę, czy też mundur budzą skojarzenia z przejściem ciała przez dybuka. Można je łączyć również z procesem odgrywania przeszłości, który opisywała Dagmar C. G Lorenz w odniesieniu do *Rodowodów*. Według badaczki ma on na celu przepracowanie trudnych wydarzeń z przeszłości¹⁴². Podczas gdy Danny wciela się w rolę więźnia w obozie koncentracyjnym i zakłada charakterystyczny pasiak, Altaras odwiedzając jaskinię, w której ukrywał się Tito, przebiera się w mundur. Te ujęcia otwierają dokument Schilling, a towarzyszy im znana włoska piosenka antyfaszystowska – *Bella Ciao*. Muzyka ilustracyjna w tym filmie, na co zwraca uwagę jeden z recenzentów¹⁴³, może kojarzyć się z folklorem Bałkanów. Nie koresponduje więc ona z audialnym kodowaniem żydowskości w kinie.



¹⁴¹ Bogdan Kos, *Dybuk*, [w:] „Delet”, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=17718>, [dostęp: 06.06.2024].

¹⁴² Zob. Dagmar C.G. Lorenz, *Odtworzenie...*, s. 363-365.

¹⁴³ Zob. Alexandra Wach, *Titos Brille*, [w:] „Filmdienst”, <https://www.filmdienst.de/film/details/544860/titos-brille#filmkritik>, [dostęp: 14.06.2024].



Ilustracja 40. Odgrywanie przeszłości w *Okularach Tita* i *Rodowodach*

Gdy bohaterka przedstawia się na początku, dodaje „i jestem Żydówką”, bowiem dla publiczności, która np. nie zna Altaras i jej książek, może nie być to jasne. Biografia jej rodziny różni się bowiem od wyobrażeń społeczeństwa większościowego o historii żydowskich współobywateli, które wykreowały się pod wpływem „teatru pamięci”.

Chociaż główna protagonistka *Okularów Tita* nie wpisuje się w konwencjonalne przedstawienia dzieci Ocalałych, to Schilling pod wieloma względami portretuje ją jako typową przedstawicielkę tej generacji. Jest ona obciążona postpamięcią Szoa i w dorosłym życiu stara się zmierzyć z przeszłością. Ten motyw wydaje się dominować filmowe wizerunki drugiego pokolenia (zarówno w dziełach fikcyjnych, jak i dokumentalnych), co koresponduje z „teatrem pamięci”. Obok motywu ofiary na pierwszy plan wysuwa się schemat przedstawiania drugiego pokolenia jako żydowskich intelektualistów, na co wpływ ma popkultura, lecz także toczące się w Austrii i Niemczech debaty. To właśnie dzieci Ocalałych zaznaczyły obecność diaspory w przestrzeni publicznej i rozpoczęły krytykę polityki pamięci. Drugie pokolenie (reprezentowane przez literatów, twórców filmowych, dziennikarzy etc.) w latach 80. XX wieku zaangażowało się w protesty przeciwko Waldheimowi czy antysemickim motywom w sztuce Fassbindera. Można więc postawić tezę, że włączenie się w dyskurs publiczny żydowskich intelektualistów z tej generacji wpłynęło również na ich filmowe wizerunki i obecność tego motywu w analizowanych dziełach.

3.3. Trzecie pokolenie

Podczas gdy dzieci Ocalałych dorastały w atmosferze milczenia o przeszłości, to kolejne pokolenie wchodziło w dorosłość w zupełnie innych realiach. „W moim dzieciństwie narodowy socjalizm oraz jego skutki stanowiły integralną część refleksji o współczesności”¹ – pisze Stella Leder (ur. 1982) w autobiograficznej powieści p.t. *Moja matka, mężczyzna w ogrodzie i prawicowcy. Niemiecko-żydowska historia rodzinna* (*Meine Mutter, der Mann im Garten und die Rechten. Eine deutsch-jüdische Familiengeschichte*). W latach 80. oraz 90. XX wieku upamiętnienie Szoa stało się ważnym elementem pamięci zbiorowej, o czym świadczą m.in. powstałe w tamtym okresie pomniki ofiar Holokaustu oraz muzea żydowskie. Ze zwrotem pamięciowym wiązała się chęć utrwalenia wspomnień o wydarzeniach II wojny światowej, a wnukowie Ocalałych są zapewne ostatnim pokoleniem, które ma możliwość rozmowy ze świadkami historii². Badacze podkreślają, że Ocalali często dużo chętniej opowiadają o przeżyciach z tamtego okresu wnukom niż własnym dzieciom³. Wyjaśnia to w pewnym stopniu, dlaczego w tak wielu filmach o Ocalałych pojawia się wątek relacji między przedstawicielami tych właśnie generacji – np. w niemieckim filmie fabularnym p.t. *Pani Stern* (*Frau Stern*, 2019, reż. Anatol Schuster), niefikcyjnym dziele *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2012, reż. Alexa Karolinski) czy austriackim dokumencie *Najpiękniejszy dzień* (*Der schönste Tag*, 2021, reż. Fabian Eder).

Trzecie pokolenie (podobnie jak drugie) można uznać za obciążone posttraumą i postpamięcią Szoa, co potwierdzają badania prowadzone już od lat 90. XX wieku⁴. Jednak pamięć Holokaustu wśród wnuków Ocalałych w większym stopniu niż w przypadku dzieci osób, które przeżyły II wojnę światową, kształtują przekazy medialne. Jagoda Budzik wskazuje, że:

¹ Stella Leder, *Meine Mutter, der Mann im Garten und die Rechten. Eine deutsch-jüdische Familiengeschichte*, Berlin 2021, s. 12.

² Zob. Gregor J. Rehmer, *Die dritte Generation der Shoah-Literatur: Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte*, Heidelberg 2021, s. 98.

³ Zob. Eva Hoffman, *After Such Knowledge. Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004, s. 185, a także zob. Aaron Hass, *In the Shadow of the Holocaust: The Second Generation*, Ithaca 1990, s. 161-162.

⁴ Zob. Luisa Banki, Sebastian Schirrmeister, *Positionen der dritten Generation. Zur Einleitung*, [w:] „Yearbook for European Jewish Literature Studies”, Vol. 10, Issue 1, 2023, s. 4.

(...) czynnikami najsilniej kształtującymi podmiotowość trzeciego pokolenia w relacji do Zagłady są te lokujące się w sferze kolektywnej – np. edukacja czy publiczny dyskurs, w mniejszym zaś stopniu niż miało to miejsce w przypadku poprzedniej generacji – rodzinne związki z Zagładą. Doświadczenie trzeciego pokolenia ma zatem charakter kulturowy, wynika raczej z kontekstu społecznego niż z biograficznego zaplecza⁵.

Przemianę tę można powiązać z odchodzeniem świadków historii i ograniczonym dostępem do relacji pokolenia dziadków. Wydarzenia II wojny światowej powoli znikają ze sfery pamięci komunikacyjnej. Kluczowe jest także oddziaływanie *memory boom* – ogromna ilość tekstów kultury, również tej popularnej, przyczynia się do powstawania pamięci protetycznej – wspomnień zapośredniczonych poprzez odbiór szczególnie mediów audiowizualnych. Wpływ filmowych reprezentacji Holokaustu na dzieła o doświadczeniach trzeciego pokolenia można dostrzec np. w jednej ze scen *Wczorajszych kwiatów* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus). Reżyser nawiązuje bowiem do wizerunku dziewczynki w czerwonym płaszczu z *Listy Schindlera* (*Schindler's List*, 1993, reż. Steven Spielberg). Bohaterowie u Krausa odwiedzają miejsce pamięci ofiar Holokaustu w lesie Błkerniek w Rydze. Żydówka, przedstawicielka trzeciego pokolenia, ma na sobie czerwony płaszcz. Wprawdzie niemiecki reżyser nie korzysta z czarno-białych ujęć jak Spielberg, ale i tak intensywna czerwień odznacza się na tle zielonego lasu. Trzeba jednak podkreślić, że *Wczorajszym kwiatom* daleko do patetyczności *Listy Schindlera*. Gdy zasmucona protagonistka stoi przed zbiorową mogiłą, w której zapewne została pochowana jej babcia, w tle pojawia się kobieta sprzedająca napoje i oferująca wycieczki z przewodnikiem. Tym samym dramatyczność sceny zostaje zakłócona pytaniami sprzedawczyni, m.in. absurdalnie brzmiącym „Do you need a Führer?”⁶. Kraus tworzy bowiem komedię o obciążeniu traumą trzeciego pokolenia po Szoa, co dokładniej zostanie omówione w dalszej części tego podrozdziału.

⁵ Jagoda Budzik, *Bliskie spotkania trzeciej generacji*, [w:] *Jak się miewa bestia? Pięć dramatów o trzecim pokoleniu po Zagładzie*, red. tejże, Kraków 2017, s. 9.

⁶ *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus).



Ilustracja 41. Wizualne nawiązanie do dziewczynki w czerwonym płaszczyku z *Listy Schindlera* – kadry z filmów *Wczorajsze kwiaty* i *Listy Schindlera*

Ze względu na rodzinną historię wnukowie Ocalałych są bardzo blisko tragedii Holokaustu, a jednocześnie – ze względu na dystans czasowy – wydarzenia te są dalekie, a fakty historyczne często obce. Trzeba podkreślić, że dla tej generacji kluczowa jest nie sama wiedza o Zagładzie, lecz przyszłość pamiętania. Banki i Schirrmeister zwracają uwagę, że poczucie odpowiedzialności za obecne i przyszłe przekazywanie historii łączy perspektywę wnuków Ocalałych oraz sprawców⁷. Relacje między potomkami ofiar oraz katów stanowiły powtarzający się motyw już w dziełach drugiego pokolenia, co pokazała m.in. analiza *Rodowodów*. Pozostają one ważne również dla kolejnej generacji, która nadal stawia sobie pytanie – jak można żyć jako Żyd w kraju sprawców?

Przełamanie milczenia o wydarzeniach II wojny światowej przez drugie pokolenie stanowiło istotny zwrot nie tylko w polityce pamięci, ale także w stosunkach diaspory ze społeczeństwem większościowym. Już dzieci Ocalałych zaczęły mówić o skomplikowanym stosunku, jaki łączy je z Niemcami bądź Austrią, czego dowodem są m.in. przywoływane

⁷ Zob. Luisa Banki, Sebastian Schirrmeister, *Positionen...*, s. 3-6.

w poprzednim podrozdziale dokumenty Meerapfel oraz Beckermann z lat 80. XX wieku. Lea Wohl von Haselberg zauważa, że różnice i możliwe konflikty między Żydami a Niemcami były wprawdzie sygnalizowane przez reżyserów drugiego pokolenia, lecz nie pojawiały się bezpośrednio na ekranie. Inaczej jest w przypadku kolejnej generacji, której przedstawicielkami są Alexa Karolinski czy Sharon Ryba-Kahn⁸. Sposób, w jaki te twórczynie ukazują konfrontacje z przedstawicielami społeczeństwa większościowego w Niemczech będzie przedmiotem analizy w dalszej części podrozdziału. Można więc postawić tezę, że trzecie pokolenie odważniej niż ich rodzice wyraża sprzeciw wobec „teatru pamięci”. W dzieciństwie nie ukrywali oni swoich korzeni, a więc też wcześniej zaczęli publicznie zajmować stanowisko wobec np. relacji diaspory ze społeczeństwem większościowym, antysemityzmu w kraju czy też polityki pamięci. Ich dojrzewanie przypada na okres zwrotu pamięciowego i umacniania się „teatru pamięci” oraz poprawności politycznej, ale także na czas, w którym coraz głośniejsze wybrzmiewały narracje bagatelizujące znaczenie Holocaustu i postulaty odcięcia historii grubą kreską. Trzecie pokolenie od lat 90. XX wieku mogło też obserwować, jak skrajnie prawicowe partie oraz ksenofobiczne, neonazistowskie, a często też antysemickie ugrupowania zyskują na znaczeniu.

Ważnym forum, na którym diaspora może krytykować politykę pamięci i rolę przypisywaną Żydom w dyskursie tożsamościowym, jest założony w Berlinie magazyn „Jalta – Positionen zur jüdischen Gegenwart”⁹ (*Jalta – Stanowiska wobec żydowskiej teraźniejszości*). Jego celem jest „(...) stworzenie projektu kształtującego tożsamość młodego żydowskiego pokolenia w oparciu o ideę społeczeństwa postmigranckiego”¹⁰. Żydowskich autorów, którzy skupiają się wokół „Jalty”, Dekel Peretz określa mianem „pokolenia wściekłych”:

Młodzi Żydzi są wściekli na narrację, że antysemityzm w Niemczech należy przede wszystkim do książek historycznych, podczas gdy oni sami wielokrotnie doświadczają antysemickiej dyskryminacji w życiu codziennym; są wściekli na instrumentalizację antysemityzmu, na stałe przypisywanie ról oraz na tradycyjne wyobrażenia o Żydach i judaizmie w gminach żydowskich (...)¹¹.

⁸ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut in Dokumentarfilmen der dritten Generation*, [w:] „Yearbook for European Jewish Literature Studies”, Vol. 10, Issue 1, 2023, s. 141-143.

⁹ W latach 2017-2020 „Jalta” ukazywała się jako magazyn wydawany przez berliński Neofelis Verlag. Od 2023 roku wznowiono jej wydawanie w formie serii książek.

¹⁰ Dekel Peretz, *Generation Wütend. Die Zeitschrift „Jalta“ als Sprachrohr junger Jüd*innen*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 44-45, 2021, s. 42.

¹¹ Tamże s. 42-43.

Do opisywanego przez Peretza „pokolenia wściekłych” należy m.in. Max Czollek¹². Jego krytyka polityki pamięci wykracza poza granice Niemiec i rezonuje także w Austrii, o czym świadczą np. organizowane spotkania z autorem. Jednakże jego prace nie wywołały tam tak wielu dyskusji jak w RFN¹³. Pokazuje to, że w Niemczech trzecie pokolenie dużo głośniej wyraża swój protest niż w Austrii¹⁴. Założycielami wspomnianego czasopisma „Jalta” są głównie przedstawiciele generacji wnuków – akademicy, pisarze, artyści (nie tylko Czollek, lecz także Lea Wohl von Haselberg, Anna Schapiro, Hannah Peaceman, Marina Chervinsky). Nie powinno więc dziwić, że również dla obrazu tej generacji kluczowy jest motyw żydowskiego intelektualisty, co znajduje potwierdzenie także w kinie. Bohaterowie należący do trzeciego pokolenia są twórcami filmowymi (o czym przypominają autobiograficzne dokumenty), bądź też początkującymi badaczami Holokaustu (*Wczorajsze kwiaty*) albo poszukującymi artystami jak wnuczka tytułowej protagonistki *Pani Stern*.

W centrum zainteresowania tego podrozdziału znajdują się trzy filmy – *Wczorajsze kwiaty* Krausa, *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn) oraz *Bar micwa Zorro* (*Zorros Bar Mizwa* 2006, reż. Ruth Beckermann). Dzieło Krausa podejmuje temat ważny dla stosunków niemiecko-żydowskich, ponieważ koncentruje się na różnicach perspektyw pomiędzy potomkami ofiar i sprawców. Również Ryba-Kahn porusza wiele kwestii kluczowych dla wnuków Ocalałych żyjących w Niemczech, m. in. stosunek do „krajów sprawców”, relacje ze społeczeństwem większościowym, pytania o własną tożsamość. Natomiast Beckermann ukazuje Żydów w trakcie przygotowań do ceremonii bar/bat micwy, przypominając, że na medialne wizerunki tej generacji składają się też filmy o młodziźnie. *Bar micwa Zorro* została nakręcona z perspektywy córki Ocalałych, co pozwala zwrócić uwagę na przemiany zachodzące wśród diaspory w Austrii. Należy również zaznaczyć, że część dzieł o bohaterach z trzeciego pokolenia, jak np. *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer), czy *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami), nie będzie analizowana w tej części. Skupiają się one bowiem na doświadczeniach migracji żydowskich bohaterów i będą omawiane w kolejnym podrozdziale.

¹² Tezy Czollka oraz krytyka, z którą autor spotkał się m.in. ze strony Aleidy Assmann, zostały opisane w drugim rozdziale.

¹³ Felix Diwald, *Das gewohnte Rollenspiel durchbrechen*, [w:] „Wina – das jüdische Stadtmagazin“, <https://www.wina-magazin.at/das-gewohnte-rollenspiel-durchbrechen/>, [dostęp: 11.07.2024].

¹⁴ Warto jednak zaznaczyć, że w obu państwach można obserwować zaangażowanie młodych Żydów np. w tworzenie żydowskich magazynów czy organizacji studenckich.

Ofiara spotyka sprawcę, czyli *screwball-comedy* o próbach rozliczeń z przeszłością.

Analiza filmu *Wczorajsze kwiaty*

Film Chrisa Krausa opowiada o niemieckim badaczu Holokaustu (Totila Blumen) pracującym w Centrali Badania Zbrodni Narodowosocjalistycznych w Ludwigsburgu. Pod jego opiekę w instytucie trafia praktykantka z Francji (Zazie) – wnuczka Ocalałych. Dziewczyna nieprzypadkowo wybiera to miejsce. Jej celem jest konfrontacja ze słynnym badaczem, ponieważ odkryła, że ich dziadkowie razem chodzili do niemieckiej szkoły w Rydze. Babcia Zazie zginęła na Łotwie, prawdopodobnie została zagazowana. Natomiast dziadek Toto był członkiem Waffen SS, odpowiedzialnym za masakry na ludności żydowskiej. Już tytuł filmu sugeruje, że kluczową rolę w tej historii odgrywają przodkowie. Blumen to nazwisko głównego bohatera, lecz także rzeczownik oznaczający w języku niemieckim kwiaty (stąd tytuł międzynarodowy to *The Bloom of Yesterday*, czyli właśnie *Wczorajsze kwiaty*). Frazę „Die Blumen von gestern” można jednak też tłumaczyć jako „Blumenowie z przeszłości”, co sugerowałoby obecność dawnych Blumenów w teraźniejszości. Swoją działalnością naukową Totila próbuje odkupić nazistowską przeszłość rodziny, a także własne młodzieńcze zaangażowanie w ruch neonazistowski. Ta postać jest po części inspirowana historią reżysera, który wiele lat spędził w archiwach, gdy dowiedział się, że jego dziadek był odpowiedzialny za nazistowskie zbrodnie w krajach bałtyckich¹⁵. Efektem badań są filmy oraz książki, w których Kraus mierzy się z losami swoich przodków. Obok *Wczorajszych kwiatów*, skupiających się na pokoleniu wnuków oraz ich zmaganiach z pamięcią o wydarzeniach II wojny światowej, warto wymienić wcześniejszy film *Dzienniki z Poll* (Poll, 2010, reż. Chris Kraus), opowiadający historię stryjecznej babki reżysera, oraz powieść *Zimna krew* (*Das kalte Blut*), przepracowującą losy dziadka i wujków Krausa. Ważną inspiracją przy tworzeniu *Wczorajszych kwiatów* okazała się też przywoływana już książka *Dziadek nie był nazistą* (*Opa war kein Nazi*)¹⁶. Przypomina o tym przede wszystkim scena, w której Zazie pyta Toto, jaki był jego dziadek, na co mężczyzna odpowiada – „kochany”. Rozmowa ta pokazuje, jak pokoleniu wnuków często

¹⁵ Zob. Chris Kraus, Martin Schwickert, »Die Nazis kamen aus den Weiten des Weltraums«, [w:] „Die Zeit“, 13.01.2017, <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-01/chris-kraus-blumen-von-gestern-holocaust-familiengeschichte-interview>, [dostęp: 14.07.2024].

¹⁶ Zob. Jochen Kürten, *Why a German Holocaust comedy was a hit in Japan*, [w:] „Deutsche Welle”, 01.12.2017, <https://www.dw.com/en/why-a-german-holocaust-comedy-was-a-hit-in-japan/a-37089000>, [dostęp: 14.07.2024].

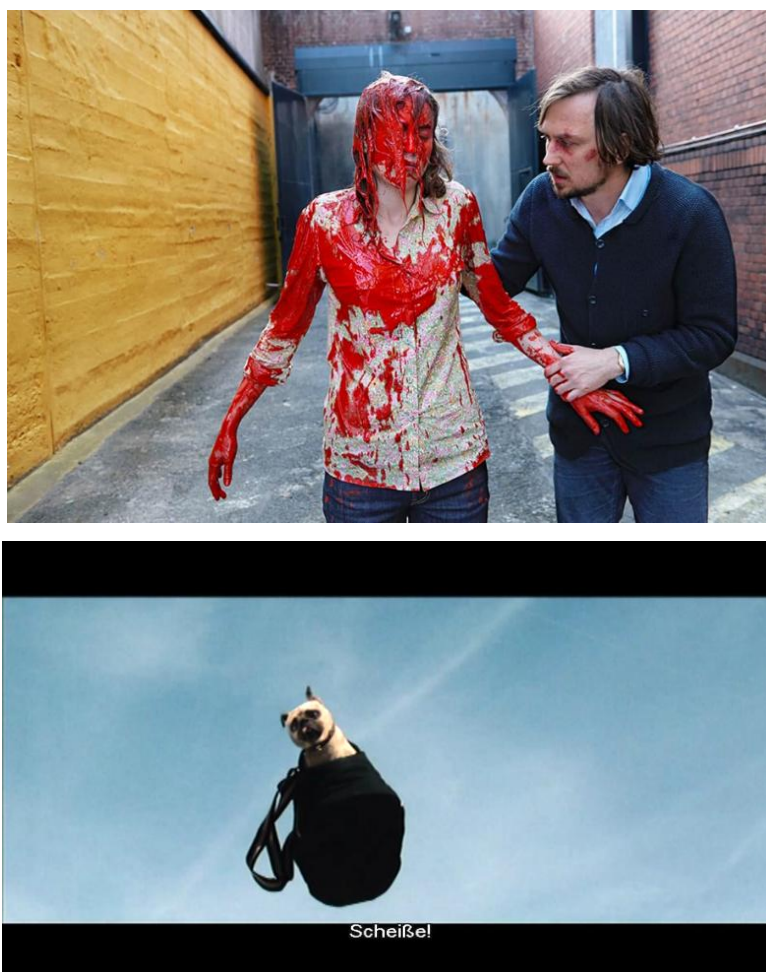
ciężko było uwierzyć, że ich ukochani dziadkowie mogą ponosić odpowiedzialność za zbrodnię II wojny światowej.

Choć *Wczorajsze kwiaty* są koprodukcją Austrii oraz Niemiec, to zasadne wydaje się analizowanie tego dzieła w kontekście niemieckich relacji z diasporą. Akcja filmu opowiada o działalności ważnej niemieckiej instytucji, jaką jest Centrala Badania Zbrodni Narodowosocjalistycznych w Ludwigsburgu. Ponadto historia rodziny Totily (a także reżysera) związana jest z losami Niemców bałtyckich, czyli mniejszości, która zamieszkiwała tereny dawnych Inflant. Wątek austriacki u Krausa odgrywa natomiast rolę marginalną – główni bohaterowie przyjeżdżają do Wiednia, aby zaprosić jednego z Ocalałych na kongres poświęcony Auschwitz. Niestety na miejscu dowiadują się, że mężczyzna zmarł. Podróż do austriackiej stolicy okazuje się więc krótką wizytą. Następnego dnia Zazie i Toto decydują się nie wracać do Niemiec, lecz pojechać do Rygi, aby tam zmierzyć się z tragiczną historią, która połączyła ich rodziny.

Na początku Totila widzi w Zazie tylko uciążliwą praktykantkę, której brakuje wiedzy i ogłady. Dopiero gdy dziewczyna wyznaje, że przyjechała do Ludwigsburga ze względu na niego, ponieważ jego dziadek i jej babcia chodzili razem do szkoły, relacja między bohaterami diametralnie zmienia się. W pierwszym momencie Toto stwierdza „To jest nie tylko możliwe, że mój dziadek zabił Twoją babcię, on to na pewno zrobił”¹⁷ i chce, aby kobieta zostawiła go w spokoju, najlepiej wyjechała. Bohaterowie umawiają się jednak na kolację, aby porozmawiać o przeszłości. Totila przychodzi przygotowany, z materiałami archiwalnymi uporządkowanymi w segregatorach. Scena ta pokazuje, że nauka rzeczywiście jest dla niego sposobem, aby poradzić sobie z poczuciem winy za zbrodnię przodków. Zazie natomiast nie jest zainteresowana analizowaniem historycznych danych. Podczas gdy on jest obłąkany koniecznością pamiętania, ona chciałaby się uwolnić od postpamięci Holokaustu. Sama opisuje siebie jako niezwykle silnie straumatyzowaną osobę, którą ukształtowały losy rodziny. Zazie zostaje przedstawiona jako ofiara postpamięci i posttraumy Szoa swoich dziadków i rodziców, o czym świadczy jej próba samobójcza. Widzowie dowiadują się, że nie był to pierwszy raz, co dodatkowo podkreśla tragizm tej postaci. Kraus portretuje ją także jako osobę o skłonnościach do melodramatyzmu i przesady. Ta hiperbolizacja współgra z komediową konwencją *Wczorajszych kwiatów*. Gdy bohaterka dowiaduje się, że Totila złamał ząb Bastiemu, z którym kobieta jest w związku, to w przypływie emocji wyrzuca jego psa przez okno jadącego samochodu. Kiedy Toto nie chce zgodzić się na rozmowę o dziadku,

¹⁷ *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus).

bohaterka w akcie desperacji wylewa na siebie wiadro farby. Jest osobą bardzo ekscentryczną, a film nie wyjaśnia jej zachowania inaczej niż posttraumą Holokaustu.



Ilustracja 42. Elementy komediowe w filmie *Wczorajsze kwiaty*

Obciążenie przeszłością przybiera w przypadku Zazie formę fobii wobec wszystkiego, co niemieckie. Na co dzień nie mieszka ona w Niemczech, lecz we Francji, więc dopiero w trakcie praktyk w Ludwigsburgu zostaje skonfrontowana z niemiecką rzeczywistością. Na poziomie audytywnym bohaterka jest kodowana przede wszystkim jako Francuzka – po niemiecku mówi z silnym akcentem, czasami wtrącając zwroty z ojczystego języka. W rolę Zazie wciela się znana francuska aktorka Adèle Haenel. Scenie, w której kobieta pojawia się po raz pierwszy, towarzyszy popularna francuska piosenka (w formie muzyki ilustrującej)¹⁸. Protagonistka już na lotnisku, zaraz po wylądowaniu w Stuttgarcie, przywołuje słowa swojego taty, że wszystkie niemieckie psy powinno się uśpić. To jej reakcja na mopsa,

¹⁸ Jest to utwór *Quelqu'un m'a dit* wykonywany przez Carle Bruni.

którym opiekuje się Totila. Niemiecka rzeczywistość kojarzy się jej więc nieodłączenie z II wojną światową. Koresponduje to z tezą Luisy Banki i Sebastiana Schirrmeistera, którzy utrzymują, że geograficzna bliskość do miejsc, gdzie mieszkają sprawcy (bądź ich potomkowie) ma fundamentalny wpływ na kolejne pokolenia Żydów¹⁹. Zazie w jednym momencie zamawia w restauracji piwo, w drugim krzyczy na kelnerkę, która przyniosła jej niemieckie piwo, że „nie pije piwa z kraju morderców i dupków”²⁰. Gdy Totila odbiera ją z lotniska, nie chce wsiąść do jego samochodu marki Mercedes (służbowego minivana), ponieważ budzi to skojarzenia ze śmiercią babci, która została zagazowana w furgonetce, gdy miała tyle samo lat co ona teraz. W trakcie kłótni Toto zarzuca jej niekompetencję i brak wiedzy o mobilnych komorach gazowych – Mercedes bowiem nie produkował takich samochodów. Lea Wohl von Haselberg zauważa, że dla trzeciego pokolenia historyczna precyzja traci na znaczeniu, w porównaniu z generacją dzieci Ocalałych, które Stella Leder w swojej powieści określiła mianem „archiwistów”²¹. Filmoznawczyni powołuje się przy tym na scenę z dokumentu *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie (Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin 2018* reż. Alexa Karolinski), ukazującą rozmowę reżyserki z historyczką Atiną Grossmann. Karolinski mówi, że prawdopodobnie zostałyby wysłane do obozów koncentracyjnych Sachsenhausen lub Ravensbrück, gdyby żyła w tamtym czasie w Berlinie. Grossmann odpowiada jej, że tak by się nie stało, ponieważ berlińscy Żydzi byli deportowani do Rygi albo trafiali bezpośrednio do Auschwitz. Dla trzeciego pokolenia dokładność historyczna nie jest tak ważna jak wyrażenie emocji (w tym złości) oraz prowadzenie rozmów, które mogą być trudne i konfliktogenne²².

Totila – jako niemiecki badacz – reprezentuje postawę „archiwistów”, choć podobnie jak Zazie jest przedstawicielem trzeciego pokolenia, nawet jeśli jest od niej starszy. Kluczowe wydaje się, że występuje on z pozycji potomków sprawców, a nie ofiar. Kobieta widzi zupełnie inną drogę na uporanie się z ciężką jej posttraumą niż poświęcenie się badaniom. W trakcie kolacji, podczas której bohaterowie mieli rozmawiać o ich rodzinach, wyznaje, że nęka ją fantazje erotyczne o Toto i odwołuje się przy tym do teorii z zakresu psychoanalizy: „Bardzo wiele dzieci ofiar chce przespać się z dziećmi sprawców, aby nieświadomie wymusić pojednanie z własnym superego”²³. Protagonistę oburzają słowa praktykantki: „Mówisz mi,

¹⁹ Zob. Luisa Banki, Sebastian Schirrmeister, *Positionen der dritten Generation...*, s. 6.

²⁰ *Wczorajsze kwiaty (Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus).

²¹ Zob. Stella Leder, *Meine Mutter...*, s.11-12.

²² Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s. 147.

²³ *Wczorajsze kwiaty (Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus).

że mój dziadek zabił twoją babcię, a potem pytasz, czy mnie to podnieca?”²⁴. Choć wydaje się, że tego spotkania nic nie może uratować, to ostatecznie Zazie i Toto znajdują wspólny język i jadą do domu, aby obejrzeć zdjęcia z albumów rodzinnych badacza. Jeszcze bardziej zbliżają się do siebie podczas wspólnej podróży do Wiednia i Rygi, chociaż oboje tym samym zdradzają swoich partnerów. Zazie jest kochanką Bastiego (także badacza z Centrum w Ludwigsburgu), natomiast Toto jest żonaty. Jego małżeństwo przeżywa kryzys spowodowany m.in. obsesją przeszłości Totily. W jednej ze scen Hanna (żona) wykrzykuje: „Czy ta zaszracona trauma nie może się skończyć?”²⁵. Drugim powodem, który stoi za niepowodzeniem ich związku, jest impotencja bohatera. Zaburzenia erekcji można zresztą łączyć z obsesją na punkcie historii II wojny światowej. Poczucie winy za zbrodnie popełnione przez dziadka w niemal dosłowny sposób kastruje głównego bohatera²⁶. Sugeruje to też Ocalała, z którą Totila spotyka się, aby przekonać ją do udziału w kongresie. Mężczyzna pokazuje jej zdjęcie swojej adoptowanej, czarnoskórej córki i wyjaśnia, że jest bezpłodny. Kobieta, która zna historię jego rodziny, mówi: „To chciał się pan wysterylizować, aby na świat nie przyszło nazistowskie dziecko”²⁷. Ukazując problemy zdrowotne rodziny Blumenów (Toto jest impotentem, zaś jego matka cierpi na demencję, co można interpretować jako chęć wyparcia przeszłości), Kraus wyraża w alegoryczny sposób wpływ nazistowskiej przeszłości na powojenne niemieckie społeczeństwo.

W trakcie nocy spędzonej z francuską praktykantką znikają problemy z erekcją, z którymi boryka się Toto, co napawa go niezwykłym entuzjazmem na przyszłość. Tym samym postać Zazie wpisuje się nie tylko w model przedstawiania Żydów jako ofiar, lecz także odpowiada stereotypowi żydowskiej uwodzicielki, na co wskazuje Dagmar Herzog²⁸ – najpierw rozkochuje w sobie Bastiego, później Totilę. Bohater wierzy, że kobieta zaszła w ciążę, ponieważ ta żartuje, że słyszała swoją owulację. Toto gotowy jest odejść od żony, jednak jego plany krzyżuje Basti, który nie może znieść odrzucenia ze strony młodej Francuzki. Zabiera kobietę do więzienia, gdzie brat Totily odsiaduje wyrok, aby ta poznała prawdę o neonazistowskiej przeszłości nowego kochanka. Sieghart Blumen jest neonazistą,

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Na różne interpretacje motywu impotencji w filmie Krausa wskazuje Dagmar Herzog w dyskusji, która została zorganizowana przez Klausa Latzela, Elissę Mailänder i Frankę Maubach. Zob. Hilary Earl [i in.], *»One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum zum Film »Die Blumen von gestern«*, [w:] *Geschlechterbeziehungen und »Volksgemeinschaft«*, red. Klaus Latzel, Elissa Mailänder, Franka Maubach, Göttingen 2018, s. 204.

²⁷ *Wczorajsze kwiaty (Die Blumen von gestern, 2016, reż. Chris Kraus)*.

²⁸ Zob. Hilary Earl [i in.], *»One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum...*, s. 199.

który został wydany organom ścigania prawdopodobnie przez własnego brata. Basti prosi, aby Sieghart opowiedział, jaki kiedyś był Toto. Swoją opowieść mężczyzna zaczyna od zdania: „Totila potrafił wyczuć Żydów, nawet z odległości 10 metrów”²⁹. To jedyne, czego widz dowiaduje się o neonazistowskiej przeszłości bohatera, bowiem Kraus stosuje elipsę czasową i po cięciu montażowym widać już tylko, jak Zazie i Bastie opuszczają więzienie. Bohaterka nie może zaakceptować, że Toto zataił przed nią tę historię i para rozstaje się. Epilog *Wczorajszych kwiatów*, rozgrywający się pięć lat później, ukazuje przypadkowe spotkanie głównych bohaterów w centrum handlowym w Nowym Jorku. Zazie towarzyszy dziecko, które bohaterka przedstawia jako swojego synka o imieniu Maurice. Córką Totily słyszy jednak, że kobieta zwraca się do niego imieniem Kalumina, jest to więc dziewczynka. Wtedy Toto orientuje się, że może to być jego córka, ponieważ o tym imieniu rozmawiali z Zazie, gdy ta żartowała, iż jest w ciąży. W tym momencie film kończy się i widz nie dowiaduje się, czy główny bohater starał się jeszcze ją odnaleźć.

Wczorajsze kwiaty można określić mianem *screwball comedy* (gatunku, który był szczególnie popularny w USA w latach 30. oraz 40. XX wieku), na co zwracają uwagę także niektórzy krytycy³⁰. Podgatunek ten pojawił się w erze Nowego Ładu, kiedy amerykańskie społeczeństwo zmagало się z konsekwencjami Wielkiego Kryzysu. Filmy te oferują widzom fantazję o świecie pełnym beztroski i zabawy, co można uznać za formę eskapizmu³¹. Ten specyficzny rodzaj komedii Łukasz A. Plesnar charakteryzuje następująco:

Komedie tego typu koncentrują się najczęściej na jakimś niezwykłym z punktu widzenia życiowego prawdopodobieństwa zdarzeniu, które prowadzi do romansu, a nawet małżeństwa bohaterów. Mężczyzna i kobieta należą zawsze do odmiennych grup społecznych, różniąc się zamożnością, wykształceniem i stylem życia. Akcja pełna jest niespodziewanych zwrotów, sytuacji rodem z farsy i wizualnych gagów. Często obserwujemy odwrócenie tożsamości bohaterów (zazwyczaj w formie „przebieranek”), co prowadzi do licznych komplikacji i efektów komicznych. Centralnym motywem wszystkich *screwball comedies* jest „walka płci”, a więc przeciwstawienie sobie pierwiastków męskiego i żeńskiego, z tym, że – w przeciwieństwie do innych gatunków filmowych – kobieta uzyskuje często przewagę nad

²⁹ *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus).

³⁰ Zob. Hanns-Georg Rodek, *Ein Holocaustforscher ist ernst. Zwei sind komisch*, [w:] „Die Welt”, 13.01.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article161121585/Ein-Holocaustforscher-ist-ernst-Zwei-sind-komisch.html>, a także zob. Ulrich Kriest, *Liebesdrama vor Holocaust-Hintergrund*, [w:] „Filmdienst”, 16.09.2019, <https://www.filmdienst.de/film/details/548896/die-blumen-von-gestern#filmkritik>, oraz zob. Andreas Staben, *Die Blumen von gestern*, [w:] „Filmstars”, <https://www.filmstarts.de/kritiken/237028/kritik.html>, [dostęp: 14.07.2024].

³¹ Zob. Duane Byrge, Robert Milton Miller, *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942*, Jefferson 1991, s.1.

mężczyzną, dezorganizując jego uporządkowaną egzystencję. (...) Ważną cechą *screwball comedies* jest też precyzyjny, szybki, momentami sarkastyczny dialog, skrzący się dowcipem i bon motami³².

Warto zastanowić się, co różni ten podgatunek od klasycznych komedii romantycznych. Jego twórcy kładą nacisk na przedstawienie relacji damsko-męskich w sposób zabawny (często w formie parodii, satyry), podczas gdy w tradycyjnej komedii romantycznej na pierwszy plan wysuwają się uczucia – zauroczenie i miłość. Także obraz kobiecych protagonistek w *screwball comedy* różni się od tego w tradycyjnych komediach romantycznych. Uwagę zwraca ich szybki sposób mówienia, ekscentryczność, czy dominujący charakter i fakt, że wprowadzają one często chaos w życie bohatera³³.

Jakie elementy *screwball comedy* można odnaleźć we *Wczorajszych kwiatach*? Dzieło to prezentuje rzeczywistość życzeniową, pewną fantazję. Chodzi o upragnione pojednanie sprawców i ofiar, Niemców i Żydów, co potwierdzają także słowa reżysera dotyczące pomysłu na ten film:

Na początku była niejasna idea: wnukowie ofiar i sprawców rozmawiają, wspólnie śmieją się i śpią ze sobą – i przez długą, ulotną sekundę wszystko jest dobrze. A więc to nadzieja skłoniła mnie do zrobienia tego filmu, nadzieja na uleczenie ran, które zadała nam historia i które wciąż tkwią w biografiach potomków³⁴.

Gra przeciwieństw, charakterystyczna dla tego podgatunku, w dziele Krausa pojawia się na wielu poziomach. Przede wszystkim bohaterowie *Wczorajszych kwiatów* są z innych światów. On – z rodziny sprawców, ona – ofiar. Ponadto różnie radzą sobie z ciężarem przeszłości. Podczas gdy Totila ma niemal obsesję na punkcie pamięci o wydarzeniach II wojny światowej, Zazie chce w końcu uwolnić się od postpamięci i postraumy Holokaustu. Kontrast między protagonistami podkreśla także użycie kolorów – on nosi stonowane barwy, natomiast jej ubrania są często w intensywnych odcieniach żółci czy czerwieni. Co więcej, w filmie nie brakuje zaskakujących momentów czy elementów farsy – oblewanie się farbą, wyrzucenie psa przez okno jadącego samochodu. Reżyser nie stroni także od sarkastycznych dialogów.

³² Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, [w:] *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2011, s.100.

³³ Zob. Duane Byrge, Robert Milton Miller, *The Screwball Comedy...*, s. 1-4, a także zob. Wes D. Gehring, *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*, Lanham, Oxford 2002, s. 1-26.

³⁴ Chris Kraus, *Die Blumen von gestern. Filmbuch*, Zürich 2017, s.155.

Zgodnie z koncepcją *screwball comedy* to właśnie ekscentryczna Zazie, która zachowuje się często nieobliczalnie bądź dziecinnie, jest dominującą figurą i burzy spokój Totity.



Ilustracja 43. Różnice między bohaterami *Wczorajszych kwiatów* podkreślane przez kontrast barw

We *Wczorajszych kwiatach* można odnaleźć wiele elementów omawianego podgatunku, lecz twórca nie pozostaje wierny tylko jednej konwencji – „Narracja przechodzi od wypaczonego romansu, przez dramat o depresji, komedię, aż po prowokacyjne śledztwo społeczno-historyczne”³⁵. Odwołanie się do tradycji *screwball comedy* pozwala przedstawić problem zmagania trzeciego pokolenia z przeszłością w duchu kultury popularnej. Kraus deklaruje, że „(...) pragnął swoim filmem otworzyć okno, aby dopuścić światło i powietrze

³⁵ Jessica Kiang, *Film Review: »The Bloom of Yesterday«* [w:] „Variety”, 3.11.2016, <https://variety.com/2016/film/reviews/the-bloom-of-yesterday-tokyo-film-review-1201903706/>, [dostęp: 14.07.2024].

do tematu, który od lat go zajmuje (...)”³⁶. Nie tylko nawiązania do tego specyficznego rodzaju komedii można uznać za element popkulturowy w jego dziele. Rainer Rother porównuje Totilę do wykreowanej przez Woody’ego Allena figury „miejskiego neurotyka”³⁷. Recenzentka „Die Zeit” pisze: „Dialogi Krausa są niemal allenowskie – poprzez swoją błyskotliwość i szybkość”³⁸. Pojawiały się też negatywne oceny nawiązania do humoru amerykańskiego twórcy, o czym świadczy krytyka w magazynie „Der Spiegel”: „Widać, że *Wczorajsze kwiaty* chciałby być tak neurotycznie zdesperowane i zabawne niczym klasyczne filmy Woody’ego Allena. Ale brakuje im do tego umiejętności technicznych”³⁹. Zaskakujące wydaje się, że to nie-żydowski bohater u Krausa budzi skojarzenia z typem przedstawień charakterystycznym dla wizerunków żydowskich protagonistów. Warto jednak zwrócić uwagę na fundamentalną różnicę między protagonistami Allena a Totilą – podczas gdy neurozy u Allena są źródłem charyzmy i uroku, to w przypadku niemieckiego bohatera odpowiadają one za jego cierpienie⁴⁰.

Toto jest wybuchowy i bezkompromisowy, nie potrafiąc poskromić swojego temperamentu, często sięga po fizyczną agresję, co zdecydowanie różni go od allenowskiego typu szlemia. Kiedy dowiaduje się, że organizacja kongresu, w którą włożył już dużo pracy, została powierzona koledze (Bastiemu), słowna potyczka przemienia się w bijatykę, w której Basti traci ząb. Główny protagonista jest nie tylko porywczy, jeśli chodzi o czyny, ale też słowa. Gdy spotkanie z Ocalą nie przebiega po jego myśli, ponieważ kobieta woli rozmawiać o swoim życiu seksualnym i operacjach plastycznych niż o Auschwitz, Totila wpada w furję i krzyczy: „Pani jest szalona. O eutanazji i operacjach plastycznych nie może Pani opowiadać na kongresie poświęconym Auschwitz. Nie ma Pani pojęcia, co tam robiono Żydom”⁴¹. Ta wypowiedź świadczy nie tylko o bezczelności bohatera, lecz także koresponduje z koncepcją „teatru pamięci”, w którym to Niemcy zawłaszczyli sobie tragedię Holokaustu, aby tworzyć swój pozytywny wizerunek. Hilary Earl następująco opisuje postawę bohatera:

³⁶ Chris Kraus, *Die Blumen...*, s. 156.

³⁷ Zob. Hilary Earl [i in.], »One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum..., s. 205.

³⁸ Martin Schwickert, *Entsetzlich komisch*, [w:] „Die Zeit“, 13.01.2017, <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-01/die-blumen-von-gestern-film-lars-eidinger-holocaustbewaeltigung>, [dostęp: 14.07.2024].

³⁹ Matthias Dell, *Vögeln, fluchen, verdrängen*, [w:] „Der Spiegel“, 12.01.2017, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/die-blumen-von-gestern-mit-lars-eidinger-voegeln-fluchen-verdraengen-a-1128939.html>, [dostęp: 14.07.2024].

⁴⁰ Zob. Hilary Earl [i in.], »One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum..., s. 205.

⁴¹ *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus).

Toto praktykuje specyficzną niemiecką formę wyrzutów sumienia i żałoby: zostaje naukowcem, poświęca całe swoje życie studiowaniu historii narodowego socjalizmu i próbuje zrozumieć Holokaust. Wydaje się przekonany, że badanie tego konkretnego rozdziału niemieckiej historii oczyści go i uczyni dobrym człowiekiem⁴².

Jednak praca w ważnej instytucji badawczej nie jest jednoznaczna z byciem dobrym człowiekiem, jak zauważa Ocalala, która ma być gościem kongresu. Totila ma problemy z agresją, a do członków swojej rodziny oraz współpracowników odnosi się często bez szacunku. Jego sytuacja stanowi zaprzeczenie idei „teatru pamięci”, ponieważ pamięć wcale nie przynosi mu ukojenia. Wręcz przeciwnie staje się dla niego źródłem neurozy i wszelkich problemów – psychicznych, zdrowotnych, a także ma negatywny wpływ na jego relacje z bliskimi. Można więc postrzegać tę komedię jako rodzaj krytyki „teatru pamięci”, ponieważ Kraus pokazuje, że pamięć nie jest „tajemnicą zbawienia”, jak zapewniał Richard von Weizsäcker w przemowie z 8 maja 1985 roku.

Dopiero romans z Zazie zmienia Totilę. Z epilogu widzowie dowiadują się, że mężczyzna przeprowadził się z rodziną do Nowego Jorku, gdzie nie zajmuje się już Holokaustem, lecz badaniami z zakresu *genocide studies*. Pokonał też prawdopodobnie swoje problemy z potencją. Przemianę bohatera Hilary Earl opisuje następująco:

Toto staje się tym nieprzyjemniejszy, im intensywniej zajmuje się tematem Holokaustu. Dopiero gdy udaje mu się stworzyć emocjonalną i ludzką relację z nią [Zazie – przyp. O.W.], jest w stanie pogodzić z tą – jego – historią. (...) Jest to całkiem trafna narracja o pojednaniu się ofiar i sprawców⁴³.

Nie jest to klasyczna opowieść o pojednaniu, ponieważ para ostatecznie nie może być razem. Lea Wohl von Haselberg nazywa nawet *Wczorajsze kwiaty* „(...) niemożliwą historią miłosną, obiecującą zbawienie, do którego jednak nie dochodzi”⁴⁴. Wbrew temu, co twierdzi badaczka, przemiana, która zachodzi w Toto pod wpływem krótkiego romansu z Zazie, przynosi pewnego rodzaju wyzwolenie (w wymiarze indywidualnym). Wydaje się, że Kraus swoim dziełem przekonuje do dialogu między potomkami sprawców i ofiar, zamiast odgrywania „teatru pamięci” i obsesyjnego skupiania się na przeszłości. Taką interpretację przedstawia też Hilary Earl: „Film *Wczorajsze kwiaty* opowiada o wzajemnym poznawaniu

⁴² Hilary Earl [i in.], »One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum..., s.200.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s.134.

się i przebaczeniu poprzez relacje międzyludzkie”⁴⁵. Współgra to zresztą z doświadczeniami reżysera:

Podczas moich badań nad historią rodziny spotkałem w archiwach wnuki ofiar Holokaustu z Niemiec, Izraela i wielu krajów europejskich. Ich podejście do mnie, wnuka nazistowskiego sprawcy, było zaskakująco swobodne. To były bezpośrednie, otwarte stosunki, nie konfrontacja. Podczas tych spotkań nie brakowało również śmiechu. Jednocześnie zawsze czułem pewne zakłopotanie. Ta irytująca mieszanka bólu i lekkości wciągnęła mnie w tę historię. Było w niej coś wymagającego, inny rodzaj prawdy⁴⁶.

Wizerunek trzeciego pokolenia u Krausa trudno uznać za typowy, ponieważ dziełem tym rządzi konwencje komedii. Reżyser posługuje się m.in. absurdem czy hiperbolizacją. Sposób, w jaki zostali przedstawieni wnukowie Ocalałych i sprawców, budził wiele zastrzeżeń wśród badaczy i krytyków. Problematiczne mogło wydać się wykorzystanie formuły komedii romantycznej do przedstawienia rozliczeń z przeszłością pokolenia wnuków sprawców i ofiar⁴⁷. Nie jest to bowiem typowy zabieg dla filmów poruszających tematykę związaną z Holokaustem. Moshe Zimmermann zwraca również uwagę na karykaturalność postaci Totily – „Bójki, impotencja i nazistowski dziadek w jednym – dla mnie brzmi to jak kiepski hollywoodzki film”⁴⁸. W recenzjach można znaleźć zarzuty trywializacji tematu⁴⁹ oraz nieprzyzwoitości⁵⁰. Przypomina to, że spory o sposobie reprezentacji Holokaustu, a także tematów z nim powiązanych (jak rozliczenia z przeszłością, posttrauma i postpamięć Szoa) nie zostały zakończone. Debata o stosowności popkulturowego podejścia do tych zagadnień wciąż trwa. Nawet jeśli Zimmermann uważa, że wykorzystany przez reżysera humor nie przełamuje już żadnego tabu⁵¹, to reakcje prasy świadczyłyby o czymś innym. Jeden z recenzentów pisze:

W 2017 roku film, który dotyczy zbiorowej i indywidualnej konfrontacji z niemiecką winą, zaczyna się od porównania penisów. (...) To nadaje ton nowemu niemieckiemu filmowi

⁴⁵ Hilary Earl [i in.], »One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum.... s. 210.

⁴⁶ Chris Kraus, Martin Schwickert, *Die Nazis kamen...*,

⁴⁷ Zob. Rebecca Großmann, *Moving Memories: Erinnerungsfilme in der Trans-Nationalisierung der Erinnerungskultur in Deutschland und Polen*, Wien, Köln, Weimar 2021, s. 42.

⁴⁸ Hilary Earl [i in.], »One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum...., s.199.

⁴⁹ Zob. Matthias Dell, *Vögeln...*

⁵⁰ Andreas Busche, *Im Kino: »Die Blumen von gestern«: Täter der Klamotte*, [w:] „Tagesspiegel“, 10.01.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/tater-der-klamotte-3797899.html>, [dostęp: 14.07.2024].

⁵¹ Zob. Hilary Earl [i in.], »One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum...., s.201.

historycznemu, któremu wydaje się, że dotarł do teraźniejszości. Głośny, hałaśliwy, obsceniczny⁵².

Mimo wspomnianych kontrowersji pojawiały się również pozytywne recenzje⁵³. *Wczorajsze kwiaty* zostały docenione na międzynarodowych festiwalach filmowych. Ponadto otrzymały liczne nominacje do nagród w Niemczech i Austrii⁵⁴, przyznano im też niemiecki predykat „szczególnie wartościowy”, a sama komedia cieszyła się popularnością wśród publiczności⁵⁵. Według Zimmermanna to właśnie karykaturalność głównych bohaterów może stać za sukcesem *Wczorajszych kwiatów*: „Jednocześnie oboje [Zazie i Toto – przyp. O.W.] są dla przeciętnego widza, który i tak już niewiele wie o procesie Zagłady Żydów oraz jego historycznym przepracowaniu, właśnie dlatego interesujący i zabawni, że wydają się jednowymiarowi i szaleni”⁵⁶.

Kraus, wnuk SS-Manna, stworzył nietypową komedię romantyczną, w której dochodzi do spotkania między przedstawicielami trzeciego pokolenia ze strony ofiar i sprawców. Nieszablonowe podejście do tematu ciężaru postpamięci poprzez konwencję *screwball-comedy* z pewnością można uznać za pewną nowość w kinie niemieckim. Dzięki dużej dozie absurdu i przesady reżyserowi udaje się skrytykować „teatr pamięci”. „Nie ma śmiania się z Holocaustu, ale jest kpina z niemieckiej obsesji na punkcie radzenia sobie z przeszłością, jej uroczystych tabu i rutynowego znaczenia”⁵⁷ – pisze Hanns-Georg Rodek. Jednocześnie film reprodukuje wiele stereotypów – uwodzicielskiej Żydówki, Żydów jako strauumatyzowanych ofiar, neurotycznie zajmujących się przeszłością, która przez lata nie daje im spokoju.

Pokolenie wściekłych i celebrowanie różnorodności. Analiza filmów *Nietutejsi* oraz *Bar micwa Zorro*

Dokumentalistyka stała się formą wypowiedzi, za pomocą której wnukowie Ocalałych mogą dojść do głosu i zaznaczyć swoje miejsce w dyskursie publicznym. W korpusie badawczym tej pracy znajdują się dzieła takich przedstawicieli tej generacji jak: Sharon

⁵² Tamże.

⁵³ Pozytywne recenzje pojawiły się m.in. w „Variety”, „Die Zeit”, „epd Film”, „Die Welt”, czy też na portalu kino-zeit.de.

⁵⁴ Za największy międzynarodowy sukces filmu Krausa można uznać główną nagrodę na festiwalu w Tokio w 2016 roku. Ponadto warto wymienić nominacje do austriackiej i niemieckiej nagrody filmowej.

⁵⁵ Zob. Hilary Earl [i in.], »One-Night-Stand und Massenmord«. Ein Diskussionsforum..., s. 197.

⁵⁶ Tamże, s.209-210.

⁵⁷ Hanns-Georg Rodek, *Ein Holocaustforscher ist ernst...*

Ryba-Kahn, Alexa Karolinski, Anja Salomonowitz, czy Mirjam Unger⁵⁸. Lea Wohl von Haselberg wymienia dwa motywy powracające w dokumentach twórców należących do trzeciego pokolenia: konfrontację ze społeczeństwem większościowym oraz odkrywanie historii rodzinnej⁵⁹.

Wyróżnione przez Haselberg tematy mogą się łączyć i realizować w obrębie jednego filmu, czego przykładem są *Nietutejsi* Sharon Ryby-Kahn. Reżyserka urodziła się w Monachium, ale nie identyfikuje się z Niemcami⁶⁰. Gdy miała czternaście lat, jej rodzina przeprowadziła się do Izraela. Aby uniknąć obowiązkowej służby wojskowej, Ryba-Kahn wyjechała do Paryża (dzięki matce posiada też francuskie obywatelstwo), gdzie spędziła dwa lata. Po studiach w Nowym Jorku wróciła do Niemiec i od 2007 roku mieszka w Berlinie, mimo to wciąż definiuje siebie jako francuską Izraelitkę o patchworkowej tożsamości⁶¹. *Nietutejsi* są jej filmem dyplomowym, który powstał na Uniwersytecie Filmowym w Babelsbergu. Był on pokazywany na licznych międzynarodowych festiwalach m.in. Dok.Fest München, gdzie miał premierę w maju 2020 roku, a także na Miami Jewish Festival, Jewish Film Festival Berlin Brandenburg⁶², Jerusalem Jewish Film Festival czy Kasseler Dokfest, trafiając tym samym do szerszej widowni. W 2021 roku film ten był też dystrybuowany w niemieckich kinach. Nie było to jednak pierwsze dzieło Ryby-Kahn, która zadebiutowała w 2015 roku dokumentem p.t. *Uznanie* (*Hakara*, 2015, reż. Sharon Ryba-Kahn) nakręconym w Izraelu, gdzie wróciła po wielu latach nieobecności. Obecnie pracuje nad kolejnym filmem fikcyjnym, który wraz z poprzednimi dziełami ma tworzyć trylogię o jej zmaganiach z tematem Holokaustu oraz żydowskiej tożsamości⁶³.

Oryginalny tytuł dyplomu Ryby-Kahn to *Displaced*, co stanowi nawiązanie do terminu *Displaced Person*, a przez to do historii rodziny Ryba. Gdy dziadkowie reżyserki (ze strony ojca) po wyzwoleniu z obozów zobaczyli, że w Polsce nie mają już żadnych krewnych, zaczęli szukać nowego domu. Przez Czechosłowację trafili do Niemiec, gdzie w obozie dla dipisów w 1947 roku urodził się ojciec dokumentalistki. O Zagładzie i wydarzeniach II wojny światowej rozmawiali z reżyserką od najmłodszych lat jej dziadkowie ze strony mamy.

⁵⁸ Zwraca uwagę twórcza aktywność kobiet, co zostało już zaznaczone w rozdziale poświęconym wizerunkom Ocalałych, które często kreują reżyserki z trzeciego pokolenia.

⁵⁹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s. 141.

⁶⁰ Zob. Andrea von Treuenfeld, *Jüdisch jetzt! Junge Jüdinnen und Juden über ihr Leben in Deutschland*, Gütersloh 2023, wersja elektroniczna, poz. 1568.

⁶¹ Zob. Tamże, poz. 1568-1584.

⁶² Na tym festiwalu Ryba-Kahn otrzymała nagrodę dla młodych talentów (*Nachwuchspreis*).

⁶³ Zob. Maria Ugoljew, »Ich habe viele Fragen«, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 08.11. 2020, <https://www.juedische-allgemeine.de/unsere-woche/ich-habe-viele-fragen/>, [dostęp: 20.07.2024].

Nietutejsi są natomiast próbą poznania losów rodziny ojca, o których Ryba-Kahn wie bardzo mało. Nie tylko ze względu na milczenie o traumatycznej przeszłości, ale też z powodu braku kontaktu z ojcem przez wiele lat. Dokumentalistka zleca wykonanie drzewa genologicznego rodziny Ryba, a następnie wyrusza w podróż do Polski, aby odwiedzić miejsca związane z ich historią. Jej film opowiada nie tylko o poszukiwaniach informacji o własnych przodkach, lecz ukazuje także skomplikowane relacje reżyserki z ojcem.

Nietutejsi nie skupiają się jedynie na rodzinie Ryby-Kahn. Ważnym tematem są też konfrontacje z przedstawicielami społeczeństwa większościowego i dyskusja o różnicach perspektyw. Reżyserka zaprasza przed kamerę przyjaciółki z dzieciństwa, aby porozmawiać o swoich doświadczeniach jako Żydówki, wnuczki Ocalałych żyjącej w kraju, z którym nie potrafi się identyfikować. W jednej z pierwszych scen wyjaśnia w komentarzu ponadkadrowym, że chociaż urodziła się w Niemczech, to często musi zapomnieć, gdzie mieszka, aby czuć się wolną. Na znaczenie *voice-over* w dokumentach reżyserki z trzeciego pokolenia zwraca uwagę Haselberg. Według badaczki może on pełnić funkcję narracyjną lub też przyjmować formę refleksji nad pokazywanymi zjawiskami⁶⁴. W *Nietutejszych* komentarz wygłaszany jest po angielsku, choć w filmie Ryba-Kahn zwykle rozmawia po niemiecku. Wybór angielskiego jako języka narracji ponadkadrowej może sygnalizować dystans reżyserki wobec „sprawców” oraz ich języka, a także podkreśla jej tożsamość jako obywatelki świata, o czym pisał jeden z recenzentów⁶⁵. W tym kontekście oryginalny tytuł dokumentu (*Displaced*) można odczytywać jako formę podkreślenia poczucia braku przynależności, co sugeruje polskie tłumaczenie (*Nietutejsi*). Na taką interpretację tytułu zwraca zresztą uwagę też sama dokumentalistka⁶⁶.

Głównym tematem filmu jest perspektywa trzeciego pokolenia i obciążenie posttraumą, o czym przypomina już pierwsze ujęcie. Wydaje się ono zresztą zapowiadać wszystkie ważne dla tego dokumentu aspekty – relacje z ojcem, mierzenie się z rodzinną historią i doświadczenia będące udziałem generacji wnuków. Na pierwszym planie widać telefon, na którego ekranie wyświetla się czat z tatą, obok leży zdjęcie (prawdopodobnie przedstawiające reżyserkę jako dziecko z ojcem). Na drugim planie można dostrzec kartkę z tekstem, który nie jest całkowicie czytelny. Widz może jednak wychwycić takie słowa jak: „trzecie pokolenie”, „Szoa”, „dystans” oraz „związek”.

⁶⁴ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s.136.

⁶⁵ Zob. Bianka Piringer, *Displaced (2021)*, [w:] „Kino Zeit”, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/displaced-2021>, [dostęp: 20.07.2024].

⁶⁶ Zob. Hannah Rüdiger, Sharon Ryba-Kahn, *»Es ist ein Privileg, nicht hingucken zu müssen«*, [w:] „fluter“, 04.11.2021, <https://www.fluter.de/displaced-film-ryba-kahn-interview>, [dostęp: 20.07.2024].



Ilustracja 44. Ujęcie otwierające film *Nietutejsi*

Ujęcie to zwraca uwagę na postać, która – obok Ryby-Kahn – odgrywa jedną z ważniejszych ról w tym filmie, czyli jej ojca. Od samego początku reżyserka podkreśla jego nieobecność w swoim życiu. W momencie kręcenia filmu nie rozmawiała z nim już od siedmiu lat. W *Nietutejszych* ojciec pojawia się na zdjęciach, w wiadomościach na Whatsapie, w rozmowach telefonicznych i video⁶⁷, a także w wywiadach, które Ryba-Kahn przeprowadza z nim w trakcie odwiedzin w Izraelu. Jednocześnie dla córki pozostaje wciąż niedostępny, ponieważ ciągle ma ważniejsze sprawy na głowie niż rozmowy z nią i wspólne badanie rodzinnej historii. W sposób wizualny jego niedostępność podkreśla ujęcie z jednego z wywiadów. Mężczyzna już wyszedł i nie jest widoczny w kadrze, ale cięcie montażowe nie następuje od razu. Reżyserka przez kilka sekund eksponuje jeszcze puste krzesło, które zostawił po sobie jej rozmówca. W kolejnej scenie ojciec Ryby-Kahn pokazany jest w trakcie gry w golfa. Koresponduje to z otwierającym film monologiem, podczas którego dokumentalistka przypomina, że ojca nie było przy jej narodzinach, bo grał – tym razem – w tenisa. Haselberg zauważa, że „(...) trzecie pokolenie nie zajmuje się przede wszystkim i wyłącznie pokoleniem swoich dziadków, lecz centralną rolę odgrywa drugie pokolenie”⁶⁸, czyli ich rodzice. Wiąże się to zapewne z odchodzeniem świadków historii, co uniemożliwia

⁶⁷ Wykorzystanie różnych mediów w filmie Ryby-Kahn opisuje Haselberg. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s. 136-137.

⁶⁸ Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen und neue Formen der Erinnerung: Perspektiven der dritten Generation im Dokumentarfilm*, [w:] *Die Zukunft der Erinnerung. Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021, s.229.

bezpośrednie rozmowy z Ocalałymi. Można to też tłumaczyć tym, że generację wnuków ukształtowała w dużym stopniu nie trauma II wojny światowej, lecz posttrauma ich rodziców.

Tak Ryba-Kahn wydaje się wyjaśniać własne skomplikowane relacje z ojcem. Choć oboje – jako potomkowie Ocalałych – mierzą się z trudnym dziedzictwem pamięci o Szoa, to ciężko im nawiązać dialog. Ojciec Ryby-Kahn powątpiewa, czy życie trzeciego pokolenia także rozgrywa się w cieniu Holokaustu, na co reżyserka odpowiada – „Tato, jak jest to możliwe, że nasi rodzice tak bardzo są tym dotknięci, a my nie?”⁶⁹. Na to pytanie nie pada jednak odpowiedź. Po cięciu montażowym widać, jak dokumentalistka jest już sama na izraelskim lotnisku i wraca do Niemiec. *Nietutejsi* rozgrywają się w Izraelu, w Niemczech oraz w Polsce, a podróż staje się ważnym tematem tego filmu. Jest też wyrazem braku przynależności do jednego miejsca, które odczuwa Ryba-Kahn: „Tymczasem bycie nomadą, które właściwie oznacza, że można przybyć wszędzie i być w domu, stało się integralną częścią mojej tożsamości”⁷⁰. Budzi to także skojarzenia z obecnym w kulturze od wieków motywem Żyda wiecznego tułacza.

Szczególną rolę w *Nietutejszych* odgrywa podróż do Polski. Reżyserka nie posiada żadnych wspomnień związanych z odwiedzanymi miejscami. Wizerunek kraju wydaje się mocno naznaczony przez obrazy, które mogła znać z innych dokumentów. Widoczny jest wpływ *Szoa* (*Shoah*, 1985, reż. Claude Lanzmann), podobnie – jak francuski reżyser – także Ryba-Kahn wykorzystuje ujęcia polskich lasów. W obu przypadkach natura nie pozostaje niewinna, o czym w *Nietutejszych* przypomina scena, w której przewodnik pokazuje dokumentalistce zapomniany żydowski cmentarz ukryty w lesie. Ukazywanie zaniedbanych kamienic czy też ruin synagog utrwala sposób portretowania Polski jako cmentarzyska Europy. Kraj ten pełen jest nie-miejsc pamięci, które jednak nie zostały całkowicie zapomniane – jak podkreślała Roma Sendyka⁷¹ – bowiem mimo braku jakiegokolwiek upamiętnienia miejsca te wciąż funkcjonują w świadomości np. lokalnej ludności, o czym reżyserce opowiada przewodnik. Wpływ Lanzmanna na Rybę-Kahn można łączyć z przemianami w pamięci wśród trzeciego pokolenia. Jej dziadkowie (ze strony ojca) już nie żyją, a więc jedynym pośrednikiem w przekazywaniu wspomnień o życiu w Będzinie i Działoszycach mógłby być ojciec. Pamięć komunikacyjna – w założeniu – powinna obejmować historie opowiadane z pokolenia na pokolenie. Jednak on także zdaje się mało

⁶⁹ *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn).

⁷⁰ Cyt. za: Andrea von Treuenfeld, *Jüdisch jetzt...*, poz. 1584.

⁷¹ Zob. Roma Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de mémoire)*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 1-2, 2013, s. 325-326.

wiedzieć o przeszłości rodziców, ponieważ w jego domu milczano o traumie II wojny światowej. Można więc założyć, że wizerunek Polski w dokumencie Ryby-Kahn nie ukształtował się pod wpływem rodzinnych wspomnień, lecz przekazów audiowizualnych.



Ilustracja 45. Nie-miejsca pamięci w dokumencie Ryby-Kahn

Niemniej podróż do krajów przodków ma dla reżyserki wciąż wymiar emocjonalny. Świadczy o tym scena, w której dokumentalistka odwiedza kamienicę, gdzie mieszkała jej rodzina. W ujęciach ukazujących jej twarz możemy zobaczyć grymas, jakby próbowała zdusić płacz. Emocjonalne reakcje trzeciego pokolenia, wywołane przez konfrontacje z krajem przodków, pojawiają się też w dokumencie *Tacheles – W końcu do rzeczy* (Endlich Tacheles, 2020, reż. Jana Matthes, Andrea Schramm). Matthes i Schramm nie są przedstawicielkami trzeciego pokolenia, ale jest nim główny bohater ich dokumentu (Yaar).

Mężczyzna wyjeżdża do Krakowa (rodzinnego miasta swojej babci), aby móc pracować nad grą komputerową, która częściowo będzie inspirowana historią jej losów z okresu II wojny światowej. Bohater płacząc, wyznaje ojcu przez telefon – „Tutaj czujesz to całe gówno. Bardzo mocno czujesz”⁷².

Motyw podróży, którą podejmują wnukowie Ocalałych, aby poznać przeszłość, jest charakterystyczny dla dokumentów tworzonych przez to pokolenie, na co wskazuje także Haselberg:

Powtarzające się elementy to badanie historii rodziny jako czynność uwidoczniiona w obrazie poprzez udanie się do archiwum, wywiad z ekspertem i podróż do miejsc z przeszłości – dawnych domów, mieszkań, wsi lub miast, które były istotne dla rodziny zarówno w czasie przed prześladowaniami, jak i w okresie powojennym, ale także do konkretnych miejsc prześladowań, takich jak getta, obozy Zagłady lub miejsca masowych rozstrzeliwań. (...) Podróże te mogą być podejmowane z członkami rodziny z innych pokoleń lub bez nich, lecz często stają się okazją do międzypokoleniowych rozmów. W te rodzinne dyskusje czy negocjacje są też czasami włączani przyjaciele lub osoby reprezentujące ich własną grupę wiekową lub pierwsze i drugie pokolenie, ale czasami także reprezentanci nieżydowskiego społeczeństwa większościowego⁷³.

W *Nietutejszych* można odnaleźć niemal wszystkie elementy wymienione przez badaczkę. Wprawdzie reżyserka nie udaje się do archiwum, ale specjalista przygotowuje dla niej drzewo genealogiczne rodziny. W trakcie spotkania razem je studiują, co można porównać z wizytą w archiwum. W filmie pojawiają się też wywiady z innymi ekspertami, których niestety trudno zidentyfikować, ponieważ nie są oni w żaden sposób przedstawiani, co skrytykował jeden z recenzentów⁷⁴. To, co wyróżnia podejście Ryby-Kahn, to fakt, że w podróż do Polski udała się bez bliskich jej osób. Inaczej jest w przypadku bohatera *Tacheles – W końcu do rzeczy*, któremu towarzyszy nie tylko przyjaciel i dziewczyna (przedstawiciele społeczeństwa większościowego), ale też przez kilka dni ojciec. To właśnie z nim odwiedza miejsce rozstrzelania młodszego brata babci – w Krakowie odkrywają prawdę o tej historii. Wydaje się, że wspólne mierzenie się z przeszłością zbliża Yaara i ojca.

⁷² *Tacheles – W końcu do rzeczy* (*Endlich Tacheles*, 2020, reż. Jana Matthes, Andrea Schramm).

⁷³ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s.135

⁷⁴ Zob. Reinhard Kleber, *Displaced*, [w:] „Filmdienst“, 02.11.2021, <https://www.filmdienst.de/film/details/615015/displaced#filmkritik>, [dostęp: 20.07.2024].

Haselberg zwraca też uwagę na materiały archiwalne wykorzystane w dokumentach kręconych przez trzecie pokolenie⁷⁵. Najczęściej są to zdjęcia, które pomagają zrekonstruować rodzinne losy, jak np. w filmie *Do widzenia, Herr Schwarz* (*Schnee von gestern*, 2014, reż. Yael Reuveny). Reżyserka bada historię zaginionego brata swojej babci, który – jak się okazało – przeżył jednak Szoa, lecz po zakończeniu II wojny światowej nie pojawił się na umówionym spotkaniu w Łodzi, znikając bez śladu i żyjąc przez lata pod zmienionym imieniem i nazwiskiem w NRD. Motyw przeglądania przez bohaterów zdjęć rodzinnych pojawia się zarówno w filmach o trzecim, jak i drugim pokoleniu. Podkreśla to z jednej strony rolę fotografii w przekazywaniu postpamięci Szoa, z drugiej stare zdjęcia przypominają także o dystansie czasowym do badanych wydarzeń. W dokumentach pojawiają się również archiwalne materiały filmowe. U Ryby-Kahn są to nagrania z własnego archiwum ukazujące dziadka reżyserki. W jednym z nich mężczyzna, już w bardzo podeszłym wieku (2013 rok), opowiada wnuczce (w trakcie, jak się okazało, ostatniego ich spotkania) o swoich przeżyciach z okresu wojny. Jest to trudna rozmowa – on mówi w jidysz, ona pyta po niemiecku. W pewnym momencie Chaim Ryba mówi: „Zabrali mi wszystko. Tylko to mi zostawili”⁷⁶ i prezentuje do kamery swoje przedramię z numerem obozowym. Reżyserka ukazuje w zbliżeniu tatuaż, reprodukując tym samym typowy sposób kodowania żydowskich bohaterów jako Ocalałych w filmach. Dowodzi to, jak mocno pamięć Szoa wśród pokolenia wnuków jest kształtowana przez przekazy audiowizualne.



⁷⁵ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s.136.

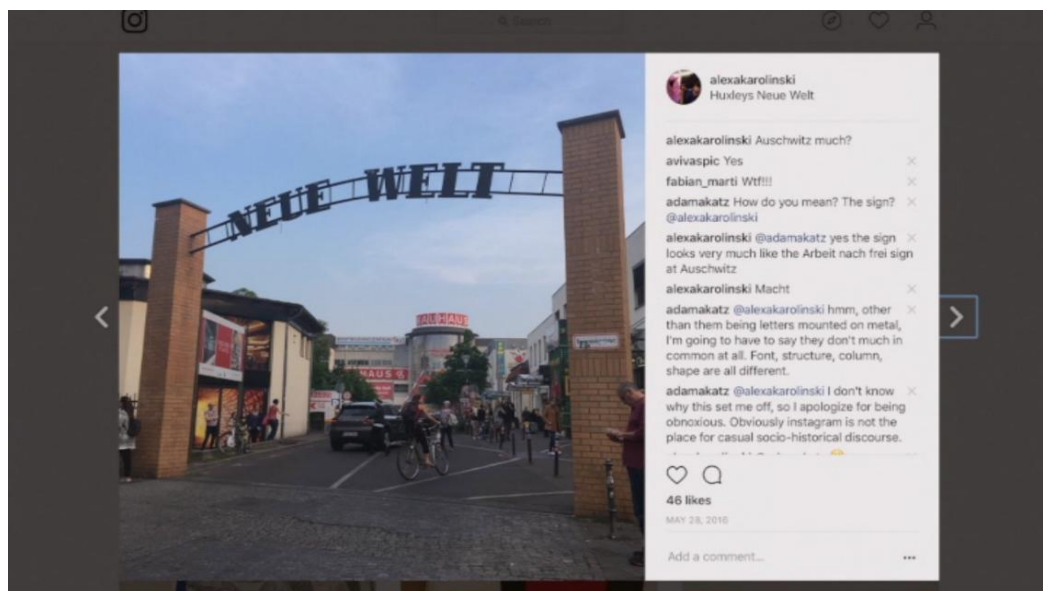
⁷⁶ *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn).



Ilustracja 46. Fotografie i archiwalne nagrania w dokumentach o trzecim pokoleniu – kadry z filmów (od góry): *Nietutejsi*, *Do widzenia*, *Herr Schwarz*, *Tacheles* – w końcu do rzeczy

Obok odkrywania rodzinnej historii oraz zmagania z odziedziczoną posttraumą i postpamięcią Szoa ważnym tematem dla trzeciego pokolenia jest też konfrontacja z przedstawicielami społeczeństwa większościowego. Yaar w filmie *Tacheles – w końcu do rzeczy* popada w konflikt z niemieckim przyjacielem, z którym przygotowuje grę. Podczas gdy główny bohater – po podróży do Krakowa – chce zmienić koncepcję i pozostać wierny historii babci, aby pokazać, że jej brat ginie, to jego współnik wolałby dać graczom nadzieję i pozwolić uratować dziecko. Przywołuje przy tym opowieści własnego dziadka, który pilnował wagonów z Żydami i nie mógł im pomóc. Gra komputerowa stwarzałaby taką możliwość, jednak Yaar czuje, że byłoby to niesprawiedliwe wobec traumy, jaka ciąży na jego rodzinie. Pomiędzy mężczyznami nie dochodzi do porozumienia. Podobnie jest też w przypadku konfliktu, który ukazuje Alexa Karolinski w *Znakach życia*. Reżyserka

rozmawia ze znajomą dziennikarką (Carolyn Würfel⁷⁷) o poście na Instagramie – dokumentalistka umieściła zdjęcie bramy jednego z berlińskich centrum handlowych z podpisem „Auschwitz much?”.



Ilustracja 47. Kadr z filmu *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie* - instagramowy post reżyserki

W rozmowie z Karolinski kobieta wyznaje, że od tego momentu nie może już przechodzić obok tego miejsca bez skojarzeń z II wojną światową. Pewien element jej codzienności, który był wcześniej wolny od negatywnych skojarzeń, zyskał nowy wymiar. Wyjaśnienia Würfel (długie momenty wahania, milczenia) sprawiają, że argumenty przeciwko postowi nie wydają się przekonujące. Widz nie poznaje wyjaśnienia reżyserki, co sprawia, że tak naprawdę scena ta nie ma charakteru dyskusji, a pozostaje oskarżeniem. Dziennikarka musi obronić swoje stanowisko. Haselberg opisuje ten fragment następująco:

Tematyzowana tutaj jest różnica między żydowskimi i nieżydowskimi przedstawicielami jednej grupy wiekowej, mającymi różny stosunek do miejsc w Berlinie, dla których przeszłość jest obecna w inny sposób w teraźniejszości i przestrzeni miejskiej. Co więcej, wskazuje również na potencjał konfliktu, który tkwi w tej różnicy. (...) Karolinski odgrywa w tym konflikcie rolę wicherzyciela pamięci, który swoją pamięcią niszczy nienaganne, pozytywne lub przynajmniej neutralne miejsce w berlińskim Neukölln⁷⁸.

⁷⁷ W filmie nie zostaje ona jednak przedstawiona z imienia i nazwiska.

⁷⁸ Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut...*, s. 146.

Dla Ryby-Kahn konfrontacja z przedstawicielami społeczeństwa większościowego w *Nietutejszych* była wyzwającym doświadczeniem. Reżyserka wyznaje, że zrobienie tego filmu miało na nią pozytywny wpływ, ponieważ mogła uwolnić gniew tłumiony przez lata⁷⁹. Można ją więc zaliczyć do opisywanego „pokolenia wściekłych”, które nie boi się zwracać uwagi na funkcjonowanie „teatru pamięci” i go krytykować. Kluczowe dla ukazania konfliktu między perspektywą żydowskiej twórczyni a podejściem przedstawicieli społeczeństwa większościowego wydają się dwie sceny, w których ta rozmawia ze swoimi przyjaciółkami z dzieciństwa. W pierwszej zaskakuje stopień wyparcia problemu antysemityzmu we współczesnych Niemczech. Rozmówczyni reżyserki stwierdza, że nie przypomina sobie, aby kiedykolwiek spotkała się z wypowiedziami antysemickimi, choć była świadkiem rasistowskich komentarzy. Jej słowa korespondują z zarzutem „pokolenia wściekłych”, że niemieckie społeczeństwo nie dostrzega antysemityzmu, tworząc iluzję, jakoby nienawiść do Żydów w Niemczech była zamkniętym rozdziałem związanym z historią III Rzeszy⁸⁰. Druga rozmowa – z innymi koleżankami z dzieciństwa – przypomina o tym, jak wielu Niemców podtrzymuje narrację o przodkach pomagających Żydom, czy też dziadkach, którzy nie chcieli być nazistami, ale nie mieli wyboru. Ryba-Kahn podsumowuje to następująco „Gdyby wszyscy byli okay, to po prostu by się to nie zdarzyło”⁸¹. Scena ta zaczyna się od pytania reżyserki o uczucia, które towarzyszyły im przy omawianiu historii II wojny światowej w szkole. Wprawdzie wszystkie koleżanki mówią o wstydzie, ale podkreślają, że o tej przeszłości nie rozmawiało się z innymi członkami rodziny i też specjalnie nie drażniono tematu, m.in. z obawy przed odkryciem niewygodnych faktów. Jedna z kobiet zauważa, że nie wie, co Ryba-Kahn mogłaby zrobić z informacją o roli, jaką może pełnił jej dziadek w trakcie wojny. To jeden z tych momentów, które ujawniają dystans między przyjaciółkami. Choć razem dorastały, to ich perspektywy są zupełnie inne w zależności, czy wśród swoich przodków mają Ocalałych czy potencjalnych sprawców. Kontrast między reżyserką a innymi kobietami nie wybrzmiewa tylko na poziomie reprezentowanych w rozmowie stanowisk, lecz także poprzez wizualny kontrast – trzy blondynki kontra długie, ciemne włosy Ryby-Kahn. Rozdźwięk między bohaterkami wyraża się też poprzez sposób kadrowania – kobiety nie są pokazywane razem jako grupa, lecz przeważnie pojedynczo.

⁷⁹ Zob. Andrea von Treuenfeld, *Jüdisch jetzt...*, poz.1552-1558.

⁸⁰ Zob. Dekel Peretz, *Generation Wütend...*, s. 42-43.

⁸¹ *Nietutejsi (Displaced)*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn).



Ilustracja 48. Kontrast i dystans między Rybą-Kahn a jej koleżankami

Pod koniec filmu w komentarzu typu *voice-over* reżyserka wyznaje: „Boli mnie, że nie chcecie dostrzec, iż wasi przodkowie mogli zabić moich. To mnie boli i czuję złość, że pozostaje to między nami niewypowiedziane, ale wydaje się, że wy to wypieracie, podczas gdy mnie się to nie udaje”⁸². W ostatnim ujęciu widzimy odbicie kamery we wstecznym lusterku samochodu. Ujawnienie kamery można odczytywać jako wyraz inscenizacji, której poddawane są niemiecko-żydowskie stosunki w „teatrze pamięci”. Może być to także symboliczne zmuszenie niemieckiego społeczeństwa większościowego, aby spojrzeć w lustro i zastanowiło się nad własnym stosunkiem do przeszłości i relacjami z Żydami.

Ryba-Kahn twierdzi, że dużo więcej łączy ją innymi osobami o tle migranckim niż przedstawicielami społeczeństwa większościowego⁸³. Nie bez znaczenia dla trzeciego pokolenia jest funkcjonowanie w wielokulturowych społeczeństwach, na co zwraca uwagę też Ruth Beckermann w filmie *Bar micwa Zorro*⁸⁴. Ten dokument opowiada o młodych Żydach, dwunasto- i trzynastolatkach. Sophie, Tom, Moishe i Sharon przygotowują się do ceremonii bar micwy (chłopcy) oraz bat micwy (dziewczynki). Reżyserka towarzyszy im i ich bliskim w tym ważnym dla wyznawców judaizmu czasie. Dzieło Beckermann porusza wiele wątków – można je uznać m.in. za film typu *coming-of-age*, co pozwala spojrzeć na bar micwę oraz bat micwę jako na typowy obrzęd przejścia (*rites de passage* w rozumieniu Arnolda van

⁸² Tamże.

⁸³ Zob. Andrea von Treuenfeld, *Jüdisch jetzt....*, poz.1563.

⁸⁴ Fragmenty dotyczące filmu *Bar micwa Zorro* zostały już opublikowane w monografii poświęconej twórczości tej reżyserki. Zob. Olga Wesołowska, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022, s. 129-132.

Gennepa⁸⁵). Jest to po części zapis judaistycznej tradycji, przy czym reżyserka ukazuje swoich bohaterów nie tylko w trakcie ceremonii, lecz także w trakcie przygotowań – wybieraniu sukienki, próbach w synagodze, codziennych rozmowach, tworzeniu filmowych zaproszeń.

Trzeba podkreślić, że *Bar micwa Zorro* nie jest dokumentem nakręconym w trybie obserwacyjnym, gdyż Beckermann rozmawia ze swoimi bohaterami i ich bliskimi, wchodzi z nimi w interakcję, stara się ich lepiej poznać, przez co nie są oni anonimowi. Christina Guenther uznaje to za bardzo istotny zabieg, pozwalający dokumentalistce ominąć pułapkę filmów etnograficznych pokazujących swoich bohaterów często jako tych Innych⁸⁶. *Bar micwa Zorro* nie przedstawia żydowskich zwyczajów jak egzotycznej atrakcji, a obserwowanie młodych Żydów w trakcie przygotowań i celebracji nie ma w sobie nic z wojerystycznej przyjemności. Nie bez znaczenia jest pozycja reżyserki jako osoby należącej do portretowanej społeczności. Na pytanie dziennikarza „Der Standard”, czy dla tego filmu ważne jest, iż sama Beckermann jest Żydówką, odpowiedziała: „To robi różnicę, ponieważ nie wstydę się ludzi. Czuję się względnie bezpiecznie. Nie przeszkadza mi, jeśli popełnię *faux pas*. Nie zrobiłabym filmu o innych kulturach bez odnalezienia swojego stanowiska”⁸⁷. Podglądactwo wyklucza także fakt, że w wielu momentach bohaterom towarzyszy jeszcze jedna ekipa filmowa, wynajęta przez rodziny nastolatków, przygotowujących się do bar/bat micwy. Często Beckermann widzi nawet mniej niż zatrudnieni filmowcy, przyglądając się ich pracy z boku. Zresztą to właśnie André Wanne, który profesjonalnie zajmuje się kręceniem materiałów z żydowskich świąt oraz uroczystości, zainspirował dokumentalistkę do stworzenia *Bar micwy Zorro*⁸⁸. Co więcej, ukazywanie Wanne przy pracy można uznać za metarefleksję nad procesem tworzenia wspomnień poprzez media audiowizualne, na co wskazuje Christina Guenther:

Beckermann zwraca uwagę na trzecią warstwę metatekstową: na sztuczność mechaniki tworzenia pamięci: podważa iluzję pełnego widoku, pozwalając swojej kamerze obserwować

⁸⁵ Zob. Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Warszawa 2006.

⁸⁶ Zob. Christina Guenther, *Cartographies of Identity: Memory and History in Ruth Beckermann's Documentary Films*, [w:] *New Austrian Film*, red. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York 2011, s.72-74.

⁸⁷ Dominik Kamalzadeh, Ruth Beckermann, »Zorros Bar Mizwa«: »Zorro war vielleicht auch ein Jude«, [w:] „Der Standard“, 28.12.2006, <https://www.derstandard.at/story/2698329/zorro-war-vielleicht-auch-ein-jude>, [dostęp: 21.07.2024].

⁸⁸ Zob. Alfred Gerstl, *Gespräch mit Ruth Beckermann aus Anlass ihres neuen Filmes »Zorros Bar Mizwa«*, [w:] „Dawid“, nr 71, 2006, <https://davidkultur.at/artikel/gesprach-mit-ruth-beckermann-aus-anlass-ihres-neuen-filmes-8222zorros-bar-mizwa>, [dostęp: 24.04.2025].

operatora, André Wanne'a, filmującego wydarzenie, a następnie montującego klipy filmowe. Czasami kamera Wanne'a blokuje spojrzenie Beckermann, przez co niektóre wydarzenia możemy tylko usłyszeć, ale nie zobaczyć (...). W każdym razie, granica między osobistym doświadczeniem a publicznym przedstawianiem stania się dorosłym Żydem pozostaje w filmie rozmyta, a dokument problematyzuje możliwość zatrzymania doświadczenia w pamięci w trakcie jego trwania⁸⁹.

Bar micwa Zorro nie oferuje więc wojerystycznych przyjemności oglądania Innych, lecz jest próbą sportretowania wiedeńskich Żydów i pokazania, że austriacka stolica jest pełna różnorodności, również gdy patrzy się na nią poprzez mikroskalę społeczności żydowskiej. Paulus Hochgatterer za jeden z głównych tematów filmu uznaje właśnie wielokulturowe dziedzictwo diaspory żyjącej w Austrii⁹⁰. Ta wielokulturowość wyraża się w dwujęzyczności Sophie (płynnie przechodzącej z niemieckiego na angielski) i sefardyjskich korzeniach rodziny Sharona. Pojawiają się też nawiązania do dziedzictwa wschodnioeuropejskich Żydów, gdy w trakcie ceremonii jeden z bohaterów mówi w jidysz. Ponadto wśród bohaterów są zarówno Żydzi ortodoksyjni, jak i bardziej liberalni.



⁸⁹ Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 73.

⁹⁰ Zob. Paulus Hochgatterer, *Eine Art Knotenlösen*, [w:] *Ruth Beckermann Film Collection Texte*, red. Monika Lendl, Wien 2007 s. 34.



Ilustracja 49. Różnorodność żydowskiego życia - wizerunki liberalnych i ortodoksyjnych Żydów w dokumencie Beckermann

O tym, jak istotna jest ta kulturowa różnorodność, opowiada też w jednej ze scen André Wanne. Podkreśla on, że żydowskie uroczystości wyglądają bardzo różnie w zależności od tego, kto je organizuje. Przykładowo Żydzi o gruzińskich korzeniach często wybierają ich tradycyjne tańce, natomiast inne rodziny, bardziej związane z austriacką kulturą, decydują się na walca. Łączy ich natomiast miejsce, w którym żyją – Austria. Bert Rebhandl opisuje Wiedeń z dokumentu Beckermann jako miejsce życia wielokulturowej społeczności żydowskiej, która z jednej strony związana jest z Izraelem, z drugiej pielęgnuje swoją różnorodność⁹¹. Guenther zwraca też uwagę, że poprzez ukazanie przygotowań do bar i bat micwy reżyserka porusza kwestię genderową:

⁹¹ Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige Thema »Judenkind, Flüchtlingskind, Wirtschaftswunderkind«: die Identifikationen von Ruth Beckermann*, [w:] Ruth Beckermann, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016, s. 32–33.

Beckermann uwzględnia jedną bat micwę i trudno nie zauważyć, że różni się ona od innych ceremonii, ponieważ Sophie nie nosi opasek modlitewnych. (...) Co więcej, Beckermann uchwyciła swoją kamerą genderową naturę ceremonii [u Żydów ortodoksyjnych – przyp. O.W.], dokumentując fizyczny podział między mężczyznami i kobietami pod Ścianą Płaczu w Izraelu, podczas ortodoksyjnej żydowskiej ceremonii i podczas uroczystości sefardyjskiej. Kamera Beckermann czasami kwestionuje granice płci, patrząc z męskiej przestrzeni na kobiety za barierami, a innym razem spoglądając wraz z kobietami przez bariery na mężczyzn świętujących w centralnej przestrzeni uroczystości⁹².



Ilustracja 50. Podział na męskie/żeńskie w filmie Beckermann

Różnice między tym, co żeńskie i męskie w żydowskiej kulturze i tradycji judaistycznej nie są jednak głównym tematem *Bar micwy Zorro*. Na pierwszy plan wysuwa się życie współczesnej diaspory, które od 1945 roku przeszło istotne przemiany, na co wskazuje sama reżyserka:

Dla drugiego pokolenia po Zagładzie tożsamość żydowska charakteryzowała się przynależnością do wspólnoty, która dzieli ten sam los. Potem przyszedł syjonizm i możliwość

⁹² Christina Guenther, *Cartographies...*, s. 73-74.

życia w Izraelu: Większość Żydów postrzegała Wiedeń jako stację przejściową i nadal siedziała na spakowanych walizkach. Ci, którzy mieszkają tu teraz, rozpakowali swoje walizki. Jest tu kwitnąca społeczność, co oznacza również, że tradycja jest bardziej kultywowana - bar micwa jest tego częścią. Nie można opierać pozytywnej tożsamości na Auschwitz. Nie można niczego opierać na Auschwitz⁹³.

Tytuł artykułu w „Der Standard” o *Bar micwie Zorro* oraz dyskusji zorganizowanej po jednym z pokazów głosił „Dumny z tego, że jestem Inny”⁹⁴. W monografii poświęconej Beckermann Bert Rebhandl podkreśla, że film ten prezentuje pewność siebie wśród wyznawców judaizmu⁹⁵. Bohaterowie są dumni z żydowskiego rytuału, a tym samym również ze swojego pochodzenia – zupełnie inaczej niż reżyserka w ich wieku. W *Moście z papieru* (*Die Papierene Brücke*, 1987, reż. Ruth Beckermann) wspomina swoje dzieciństwo, które spędziła w Wiedniu przy Marc-Aurel-Straße, w żydowskiej dzielnicy tekstylnej. Opowiada, jak koleżanka ze szkoły przybiegła do niej, aby oznajmić, że nie może jej odwiedzić, gdyż rodzice nie chcą, aby chodziła do domu Żydów. Beckermann będąc dzieckiem, wstydziła się żydowskich handlarzy i zastanawiała się, co o nich myślą wiedeńczycy. W *Bar micwie Zorro* sytuacja wygląda zupełnie inaczej. Młodzi Żydzi, którzy przygotowują się do rytualnego wejścia w dorosłość, nie odcinają się od swoich korzeni. Wręcz przeciwnie, kręcą krótkie filmy zapraszające gości na uroczystość i celebrują swoją Inność. Dokument doskonale pokazuje, jak Inność stała się jednym z obliczy Wiednia. Według Michaela Omasty Beckermann udowodniła swoim dziełem, że żydowskie życie ma w austriackiej stolicy nie tylko swoją historię, ale też przyszłość⁹⁶. Jednak przeszłość nie zostaje całkowicie zapomniana w tym dokumencie. Dla pokolenia dziadków, którzy także pojawiają się w filmie, ceremonia bar/bat micwy „(...) symbolizuje wejście w dorosłość, a także w kontekście Zagłady przypomina o ocaleniu”⁹⁷.

Warto zwrócić uwagę na fundamentalne różnice między wizerunkami dzieci i wnuków Ocalałych. Po pierwsze, wśród bohaterów generacji wnuków nie dominują już mężczyźni. Po drugie, protagoniści ci są młodszy niż bohaterowie z drugiego pokolenia – to często dwudziesto- i trzydziestolatkowie, chociaż nie brakuje też młodszych, jak ci

⁹³ Dominik Kamalzadeh, Ruth Beckermann, »Zorros Bar Mizwa«....

⁹⁴ Manon Steiner, »Stolz darauf, dass ich anders bin«, [w:] „Der Standard“, 9.01.2007, <https://www.derstandard.at/story/2721764/stolz-darauf-dass-ich-anders-bin>, [dostęp: 20.07.2024].

⁹⁵ Zob. Bert Rebhandl, *Das ewige Thema...*, s.32.

⁹⁶ Zob. Michael Omasta, *Fest des Lebens*, [w:] „Falter“, 13.12.2006, <https://www.falter.at/zeitung/20061213/fest-des-lebens>, [dostęp: 21.07.2024].

⁹⁷ Christina Guenther, *Cartographies...*s. 74.

w dokumencie Beckermann. Ponadto powstają też filmy skierowane stricte do dzieci, w których pojawiają się przedstawiciele trzeciego pokolenia, jak *Max Minsky i ja* (*Max Minsky und ich*, 2007, reż. Anna Justice). W dziełach tych tkwi potencjał edukacyjny, o czym pisze Guenther w kontekście dokumentu Beckermann⁹⁸. Tworzenie mainstreamowych, popkulturowych treści o żydowskich dzieciach i nastolatkach (jak przywoływany film Justice) może być również odpowiedzią niemieckojęzycznego rynku audiowizualnego na potrzeby wielokulturowej publiczności, a także przejawem poprawności politycznej, zgodnie z którą dąży się do reprezentacji różnych mniejszości na ekranach. Filmy o trzecim pokoleniu nie stanowią w korpusie badawczym dużej grupy. Jest to generacja, która zaczęła dochodzić do głosu w ostatnich latach i można zakładać, że wkrótce pojawią się kolejne dzieła o jej doświadczeniach⁹⁹.

⁹⁸ Zob. Tamże, s. 71-72.

⁹⁹ Jednocześnie teksty kultury o doświadczeniach wnuków Ocalałych są już przedmiotem badań niemieckojęzycznych badaczy, czego dowodem jest sieć networkingowa 3G. *Positionen der dritten Generation nach Zweitem Weltkrieg und Shoah in Literatur und Künsten der Gegenwart* (pol. 3G. *Stanowiska trzeciej generacji po II wojnie i Szoa we współczesnej literaturze i sztukach*), której działania dofinansowuje Niemiecka Wspólnota Badawcza (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*, w skrócie DFG). Zob. <https://3g.hypotheses.org/>, [dostęp: 12.07.2024].

3.4. Migranci

„Czy my, jako Żydzi, mamy tło migracyjne?”¹ – zastanawia się Alexa Karolinski w filmie *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin*, 2018, reż. Alexa Karolinski). To pytanie zadaje swojemu bratu, który jest przekonany, że tak właśnie jest. W końcu ich matka nie pochodzi z Niemiec, a ojciec urodził się w obozie dla *displaced persons*. Po wojnie diasporę odbudowywali przede wszystkim dipisi z krajów Europy Wschodniej (tacy właśnie jak dziadkowie reżyserki ze strony ojca), co sprawia, że wielu Żydów, którzy urodzili się w Niemczech po 1945 roku, posiada tzw. tło migracyjne. Analogicznie sytuacja wygląda w Austrii. Jednak to przede wszystkim przemiany demograficzne, które zaszły w związku z migracjami w drugiej połowie XX wieku i na początku XXI, odpowiadają za dzisiejszą różnorodność diasporę w obu tych krajach². Warto zastanowić się, czy i jak współczesne kinematografie tych państw reagują na przemiany w strukturze społeczności żydowskiej.

Przywołana rozmowa Karolinski z bratem świadczy również o tym, że trzecie pokolenie jest bardzo świadome swojej Inności i Obcości, co łączy ich z przedstawicielami pozostałych mniejszości. Podkreśla to też Sharon Ryba-Kahn w wypowiedziach cytowanych w poprzednim podrozdziale. Refleksję na ten temat można odnaleźć również w filmie *Rosjanin to ten, kto kocha brzozy* (*Der Russe ist einer, der Birken liebt*, 2022, reż. Pola Beck) na podstawie powieści o tym samym tytule autorstwa Olgi Grjasnowy:

Miłosny trójkąt między Maszą [główną bohaterką – przyp. O.W.], Niemcem Eliasem oraz jej byłym nie-niemieckim chłopakiem Samim koncentruje się na pytaniu, jak pojąć doświadczenie migracji. Czy Elias, który dorastał w bezpiecznym środowisku, jest w stanie zrozumieć Maszę i jej poszukiwanie tożsamości? Czy Sami, który również jest konfrontowany z zagadnieniem braku ojczyzny, ale ma zupełnie inną historię migracji niż Mascha, może zrozumieć ją lepiej?³

Mascha przybyła do Niemiec z Azerbejdżanu w latach 90. XX wieku (podobnie zresztą jak Grjasnowa). Reżyserka poświęca dużo mniej uwagi korzeniom protagonistki oraz traumie

¹ *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin* 2018, reż. Alexa Karolinski),

² Historie tych migracji zostały dokładniej opisane w rozdziale drugim.

³ Hanna Thuma, *Flucht nach vorn*, [w:] „Monopol”, 03.11.2022, <https://www.monopol-magazin.de/kinofilm-der-russe-ist-einer-der-birken-liebt>, [dostęp: 05.08.2024].

wywołanej antysemitkami prześladowaniami w Baku, niż robi to autorka powieści, co sprawia, że dla widza (nieznającego literackiego pierwowzoru) historia i przyczyny jej uchodźstwa mogą być niejasne. Szczególnie, że Pola Beck opowiada tę historię w sposób niechronologiczny, przeskakując między różnymi epizodami z życia głównej bohaterki. Film nie rozstrzyga, czy arabski uchodźca jest w stanie lepiej zrozumieć żydowską uchodźczynię niż przedstawiciel społeczeństwa większościowego. Na tak postawione pytanie nie ma zresztą jednoznacznej odpowiedzi. Jednak sugestia, która pojawia się w tym dziele, przypomina o różnicy doświadczeń.

Na możliwość solidaryzowania się Żydów z innymi mniejszościami w obliczu dyskryminacji, której te grupy doświadczają, zwraca uwagę Max Czollek⁴, postulując dezintegrację nie tylko Żydów, ale też innych grup mniejszościowych⁵, jako formę „(...) manifestu przeciwko instrumentalnemu traktowaniu mniejszości przez społeczeństwo większościowe”⁶. Wydarzenia takie jak pogromy w Rostocku-Lichtenhagen czy Solingen (w latach 90. XX wieku) przypominały o podziale na Innych i społeczeństwo większościowe, na co wskazuje nie tylko autor *Teatru pojednania*, ale też Stella Leder w autobiograficznej powieści *Moja matka, mężczyzna w ogrodzie i prawnicy. Niemiecko-żydowska historia rodzinna* (*Meine Mutter, die Rechten und der Mann im Garten. Eine deutsch-jüdische Familiengeschichte*)⁷. Według Czollka strach przed ponownym dojściem do głosu skrajnej prawicy łączy wszystkich, którzy w dominującym dyskursie uznawani są za Innych i Obcych. Entuzjazm społeczeństwa większościowego w Niemczech związany z upadkiem muru i zjednoczeniem kontrastował – według pisarza – ze strachem różnych grup mniejszościowych przed powrotem narracji nazistowskich⁸. W przypadku Austrii ten przełom nastąpił również w latach 90. XX wieku, gdy do głosu doszedł Jörg Haider i jego Wolnościowa Partia, wprowadzając ponownie do sfery publicznej (neo)nazistowską retorykę.

Uwzględnienie problematyki migracyjnej w analizie wizerunków powojennego żydowskiego życia wydaje się konieczne z punktu widzenia studiów nad pamięcią. Związane jest to z m.in. z funkcjonowaniem mechanizmu społecznych ram pamięci. Żydzi z innych części świata wprowadzają do dyskusji o upamiętnianiu Szoa nowe perspektywy, ponieważ

⁴ Zob. Max Czollek, *Versöhnungstheater*, München 2023, s.131-141.

⁵ Zob. Max Czollek, *Desintegriert euch!*, München 2020.

⁶ Małgorzata Dubrawska, *Od integracji do dezintegracji, od Heimatu do wielu ojczyzn. Aktualna debata o społeczeństwie mniejszościowym w Niemczech. Studium przypadku*, [w:] „Archiwum emigracji”, zeszyt 28, 2020, s. 278.

⁷ Zob. Stella Leder, *Meine Mutter, der Mann im Garten und die Rechten. Eine deutsch-jüdische Familiengeschichte*, Berlin 2021.

⁸ Zob. Max Czollek, *Versöhnungstheater...*, s.133-139.

uksztaltowały ich inne kultury pamięci. Przykładowo pamięć II wojny światowej wśród uchodźców kwotowych z krajów byłego ZSRR często nie konsoliduje się wokół tragedii Holocaustu, lecz opowieści o walkach Armii Czerwonej. Natomiast migranci z Izraela wnoszą pamięć o żydowskim ruchu oporu, m.in. poprzez wspomnienie powstania w getcie warszawskim, które w niemieckiej i austriackiej polityce pamięci nie odgrywa tak znaczącej roli jak w Izraelu. W obu przypadkach podważana jest narracja o pasywnych, bezbronnych ofiarach, stanowiąca fundament „teatru pamięci”.

Zróźnicowanie współczesnej diaspory kłóci się z „fantomowym obrazem żydowstwa”, na co zwraca uwagę Max Czollek:

Kiedy w tym kraju [Niemczech – przyp. O.W.] myśli się o Żydach, to są to długobrodzi mieszkańcy sztetli, jidisze mamy w perukach, neurotyczni właściciele salonów, intelektualisci czasów żydowskiego oświecenia lub miły wnuk Ocalałych. W żadnym wypadku nie myśli się o Żydach o innych kolorach skóry, co wyklucza możliwość reprezentacji całego szeregu żydowskich doświadczeń (...)⁹.

Tej różnorodności nie odzwierciedlają także kinematografie obu państw. Wyjątek stanowi niemiecki film *Mokry pies* (*Ein nasser Hund*, 2020, reż. Damir Lukacevic) opowiadający o żydowskich uchodźcach z Iranu. Główny bohater – nastoletni Soheil – razem z rodziną przeprowadza się do berlińskiego Weddingu – dzielnicy zdominowanej przez mniejszość arabską, turecką oraz kurdyjską. Chłopakowi szybko udaje się znaleźć nowych kolegów, ale musi przemilczeć fakt, że jest Żydem, ponieważ ci nie są tutaj mile widziani. Film ukazuje problem muzułmańskiego antysemityzmu, który rozwija się na tle konfliktu izraelsko-palestyńskiego. *Mokry pies* bazuje na autobiograficznej powieści Arye Sharuz Shalicara¹⁰, ale akcja została przeniesiona z lat 90. XX wieku do współczesności. Swoje przeżycia autor podsumowuje następująco: „Dla Niemców byłem Kanakiem [obraźliwe określenie na migrantów przede wszystkim z Turcji, którzy mieszkają w Niemczech – przyp. O.W.], dla muzułmanów Żydem, dla Żydów nastolatkiem-kryminalistą z Weddingu”¹¹. Tym samym wskazuje na problem schematycznego myślenia i kierowania się uprzedzeniami.

⁹ Max Czollek, *Desintegriert...*, s.148.

¹⁰ Zob. Arye Sharuz Shalicara, *»Ein nasser Hund ist besser als ein trockener Jude«: die Geschichte eines Deutsch-Iraners, der Israeli wurde; Autobiografie*, München 2010.

¹¹ Cyt. za: Quentin Lichtblau, *Keine Zeit für Erklärungen*, [w:] „fluter“, 07.09.2021, <https://www.fluter.de/ein-nasser-hund-film-rezension>, [dostęp: 05.08.2024].

Audiowizualne narracje o żydowskich migrantach zdominowane są przez historie o dwóch największych grupach wśród diaspory, tj. o Żydach z byłego ZSRR oraz Izraela. Spośród dzieł o doświadczeniach uchodźców i migrantach z krajów byłego Związku Radzieckiego do analizy został wybrany *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin) oraz dokument *Mazel Tov* (2009, reż. Mischka Popp, Thomas Bergmann). Twórca *Kadyszu za przyjaciela* urodził się w Moskwie, lecz w latach 80. XX wieku wraz z rodzicami wyemigrował na Zachód. Khasina – podobnie jak reżysera *Mokrego psa* – interesują napięcia między mniejszością arabską a żydowską¹². Są one ważnym tematem nie tylko w wybranym do analizy dziele, lecz także w późniejszym, telewizyjnym filmie *Antysłowo* (*Unwort*, 2020, Leo Khasin). Opowiada on o konflikcie pomiędzy uczniami, a także trudnościach nauczycieli, aby w obliczu poprawności politycznej uniknąć oskarżeń o antysemityzm, islamofobię czy strukturalny rasizm. Natomiast *Mazel Tov* duetu Popp i Bergmann, współpracującego już od kilku dekad, to portret żydowskich uchodźców kwotowych we Frankfurcie nad Menem – mieście, w którym mieszkają dokumentaliści¹³. Aby opisać filmowe wizerunki izraelskich migrantów, analizie poddany zostanie niefikcyjny obraz *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer) oraz film fabularny *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami). Ich bohaterami są przedstawiciele trzeciej generacji po Szoa, którzy starają się odnaleźć się w Austrii i Niemczech, mierząc się jednocześnie z pytaniami o własną tożsamość, a także tym, czy pochodzący z Izraela Żydzi mogą za swój dom wybrać „kraj wroga”.

¹²Zainteresowanie Khasina tym tematem można łączyć z faktem, że jego gabinet dentystyczny (reżyser jest także lekarzem) znajduje się przy Mehringplatz w berlińskim Kreuzbergu – dzielnicy, w której mieszka wiele osób z tłem migranckim. Przez lata miejsce to było uznawane za problematyczne, tzw. społeczny punkt zapalny (*Sozialer Brennpunkt*). Tam też rozgrywa się akcja filmu *Kadysz za przyjaciela*. Zob. Cornelia Geißler, *Interview mit Leo Khasin: Nahostkonflikt am Mehringplatz*, [w:] „Berliner Zeitung”, 15.03.2012, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/interview-mit-leo-khasin-nahostkonflikt-am-mehringplatz-li.41330>, [dostęp: 12.08.2024].

¹³ W 2019 roku Popp i Bergmann za swoją twórczość otrzymali wyróżnienie przyznawane przez miasto Frankfurt. Zob. Grete Götze, „Die Normalen waren die Verrücktesten», [w:] „Frankfurter Rundschau”, 19.01.2019, <https://www.fr.de/frankfurt/normalen-waren-verruecktesten-11341493.html>, [dostęp: 12.08.2024].

3.4.1. Żydzi z krajów byłego Związku Radzieckiego¹⁴

Choć Żydzi z ZSRR w Niemczech oraz Austrii stanowią dziś znaczącą grupę wśród diaspory, to rzadko stają się bohaterami filmowymi¹⁵. Można więc postawić tezę, że kino niemieckie i austriackie tworzy niereprezentatywny obraz Żydów mieszkających w tych krajach¹⁶. W przypadku RFN Haselberg łączy to z konfliktem wewnątrz żydowskiej społeczności, m.in. wokół kwestii *Vaterjuden*. Według badaczki nie ma zgody części środowiska, aby właśnie takie osoby stały się reprezentantami judaizmu wśród społeczeństwa większościowego¹⁷. Z drugiej strony Żydzi z byłego ZSRR mogą też nie odpowiadać wyobrażeniom Niemców o nich, co zaburzałoby proces dekodowania bohaterów.

Wśród nielicznych niemieckich kinowych produkcji o żydowskich bohaterach z dawnego Związku Radzieckiego należy wymienić (oprócz *Mazel Tov* i *Kadyszu za przyjaciela*) także: *Russendisko* (2012, reż. Oliver Ziegenbalg) oraz *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch)¹⁸. Trzeba przy tym zaznaczyć, że *Russendisko* opowiada o migracji do NRD – główni bohaterowie przyjeżdżają do Berlina Wschodniego w 1990 roku. Natomiast okoliczności przyjazdu do Niemiec głównego bohatera *Kadyszu za przyjaciela* są niejasne, o czym pisze Haselberg:

Słabo mówi on po niemiecku i bierze udział w wydarzeniach organizowanych przez społeczność rosyjsko-żydowską w Berlinie, dlatego można przypuszczać, że przybył do Niemiec w latach 90. jako tzw. uchodźca kwotowy. W innym miejscu twierdzi jednak, że mieszka w Niemczech od 30 lat. Czas spędzony w Izraelu, gdzie jego syn najwyraźniej dorastał, odbył służbę wojskową oraz poległ, czyni historię bohatera jeszcze bardziej niejasną, ponieważ kolejność wydarzeń jest trudna do rozpoznania, a przez to nie wyłania się spójna biografia postaci¹⁹.

¹⁴ Fragmenty dotyczące filmowych wizerunków Żydów z byłego ZSRR zostały opublikowane w formie artykułu w „Studiach Filmoznawczych”, Zob. Olga Wesołowska, »Dobrze słyszeliście, jestem Żydem z krwi i kości« — tożsamość Żydów z byłego ZSRR i ich filmowe wizerunki na przykładzie »Koktajlu mazel tow«, [w:] „Studia filmoznawcze”, tom 48, 2025.

¹⁵ Inaczej sytuacja wygląda w literaturze. Wśród znanych pisarzy z Austrii i Niemiec, którzy są Żydami z byłego ZSRR i opisują swoje doświadczenia, można wymienić np. Olgę Grjasnowę, Lenę Gorelik, Dimitrija Kapitelmana czy też Władimira Vertliba i Julję Rabinowich.

¹⁶ W przypadku Austrii warto także podkreślić brak wizerunków ortodoksyjnych Żydów, choć stanowią oni sporą część diaspory w tym kraju.

¹⁷ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016, s. 195.

¹⁸ Wprawdzie filmy krótkometrażowe nie są przedmiotem zainteresowania tej rozprawy, to trudno pominąć ten film, ponieważ *Koktajl mazel tow* był szeroko komentowany w prasie.

¹⁹ Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.197.

Dzieła Khasina i Ziegenbalga nie opowiadają więc o Żydach, którzy przybyli do Niemiec ze względu na decyzję zjednoczonego rządu o przyjmowaniu uchodźców kwotowych, choć stanowią oni dziś największą grupę wśród diaspory. Na obecność i znaczenie Żydów z byłego ZSRR zwraca również uwagę dokument *Rabbi Wolf* (2016, reż. Britta Wauer), ponieważ tytułowy bohater pełni funkcję rabina w gminach, w których wielu członków to właśnie uchodźcy kwotowi. Różnice kulturowe stanowiły wyzwanie dla rabina, dlatego zdecydował się na naukę rosyjskiego, co Wauer pokazuje, lecz nie stanowi to głównego tematu filmu.

Do powyższej listy można dopisać jeszcze ekranizację powieści Olgi Grjasnowej *Rosjanin to ten, kto kocha brzozy*, choć – jak zostało już zaznaczone – reżyserka Pola Beck dość powierzchownie przedstawia historię uchodźstwa z ZSRR rodziny głównej bohaterki²⁰. W jednej ze scen partner Maschy zarzuca jej, że nigdy nie mówi o swoim dzieciństwie w Azerbejdżanie, przez co nie może jej w pełni poznać. Milczenie i pomijanie tego tematu można odczytywać jako wyraz traumy, która dla widza pozostaje niejasna ze względu na znikome informacje o przeszłości kobiety. Podczas gdy trauma Holokaustu może być łatwo sugerowana publiczności poprzez zastosowanie różnych audiowizualnych klisz (jak tatuaż obozowy) czy nawet samo wspomnienie nazwy Auschwitz lub innego obozu koncentracyjnego, to przeżycia związane z pogromami w Baku nie będą dla większości zrozumiałe bez wyjaśnienia kontekstu.

Nieobecność Żydów z dawnego Związku Radzieckiego w tekstach audiowizualnych potwierdza również przypadek austriackiej kinematografii. Gruzini Żydzi stanowiący dużą grupę wśród austriackiej diaspory (około 1/3 członków gminy w Wiedniu) są praktycznie nieobecni jako filmowi bohaterowie. Wyjątek stanowi dokument *Bar micwa Zorro* (*Zorros Bar Mizwa*, 2006, reż. Ruth Beckermann). Dla Beckermann inspiracją była między innymi demograficzna przemiana diaspory, którą dziś w dużej mierze tworzą migranci z byłego ZSRR. Pierwotnie reżyserka pragnęła zrobić dokument o bucharskich oraz gruzińskich Żydach, tak właśnie poznała jedną z rodzin, która występuje w filmie²¹ – jest to rodzina Sharona. Nie wydaje się jednak, aby ich gruzińskie pochodzenie było czytelne dla widza nieznanego najnowszej historii Żydów w Austrii. Motywem przewodnim *bar micwy* bohatera jest film o Zorro (stąd tytuł dokumentu). Wybór ten podoba się matce Sharona, która

²⁰ Żydowskich bohaterów, którzy przybyli do Niemiec z ZSRR, można odnaleźć też w niemieckich produkcjach telewizyjnych, o czym pisze Haselberg. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 193-202.

²¹ Zob. Oficjalna strona sklepu Ruth Beckermann, <https://shop.ruthbeckermann.com/streaming/zorros-bar-mizwa?lang=en>, [dostęp: 05.08.2024].

podkreśla, że – poprzez odniesienia do hiszpańskiego dziedzictwa – nawiązuje do ich sefardyjskich korzeni. Rzeczywiście wśród gruzińskich Żydów, którzy przybyli do Austrii, odsetek Sefardyjczyków był znaczący. Informacje, że rodzina Sharona pochodzi z Gruzji, potwierdzają wypowiedzi reżyserki²². Również ich nazwisko (Mamistvalov) oraz ostatnia scena tańca przy dźwiękach orientalnej muzyki mogłyby posłużyć za dodatkową wskazówkę, lecz trudno uznać, aby te elementy umożliwiały jednoznaczną charakteryzację bohaterów jako gruzińskich Żydów. Dużo wyraźniej wybrzmiewają nawiązania do kultury hiszpańskiej dokonujące się za pośrednictwem motywu Zorro oraz obecności tancerek flamenco na ceremonii. Sprawia to, że bar micwa Sharona tworzy kontrast z chasydzką ceremonią Moishego. Można go rozpatrywać nie tyle na tle etnicznym, co różnic pomiędzy liberalnym a ortodoksyjnym judaizmem. Rodzina Mamistvalov nie jest w filmie łączona w żaden sposób z kulturą gruzińską czy też historią migracji z krajów byłego Związku Radzieckiego. Występują oni jako przedstawiciele sefardyjskich Żydów żyjących w diasporze zdominowanej przez Aszkenazyjczyków.

²² Zob. Materiały prasowe do filmu *Bar micwa Zorro*, https://www.ruthbeckermann.com/files/uploads/12/02-pressemappe_zbm.pdf, [dostęp: 07.08.2024].



Ilustracja 51. Kontrast pomiędzy rodziną Sharona i Moishe'go w dokumencie *Bar micwa Zorro*

Obraz rodziny Sharona w *Bar micwie Zorro* jest inny niż filmowe wizerunki Żydów z byłego ZSRR, które dostarcza kinematografia niemiecka. Większość z tych bohaterów pochodzi z krajów rosyjskojęzycznych i kojarzona jest z kulturą rosyjską (*Mazel Tov*, *Russendisko*, *Kadysz za przyjaciela*, *Koktajl mazel tow*, *Rabbi Wolf*). Wyraża się w tym różnica między diasporą w Austrii i w Niemczech – podczas gdy dla RFN kluczowi okazali się uchodźcy kwotowi, którzy w dużej mierze pochodzili z krajów takich jak: Rosja, Ukraina czy Białoruś, to dla Austrii znacząca była migracja z azjatyckiej części ZSRR, przede wszystkim z dzisiejszej Gruzji, Uzbekistanu czy Kirgistanu.

Analizując sposób konstruowania żydowsko-rosyjskich bohaterów w niemieckim kinie i telewizji, Lea Wohl von Haselberg stawia następującą tezę: „Większość postaci charakteryzuje się jako Rosjan albo poprzez kody rosyjskiego życia, takie jak rosyjskie jedzenie i wódka (...), albo poprzez odniesienia do kultury żydowskiej. Tylko w rzadkich

przypadkach oba aspekty są tak samo widoczne”²³. W odniesieniu do tych ustaleń ciekawym przykładem kodowania żydowskości jest konstrukcja drugoplanowego bohatera austriackiego filmu *Chrabąszczu, leć* (*Maikäfer flieg*, 2016, reż. Mirjam Unger). Akcja tego dzieła rozgrywa się w ostatnich dniach wojny, a żydowski protagonista (Cohn) walczy w Armii Czerwonej, która wkracza do Austrii, aby ją wyzwolić. Żydowskość Cohna podkreślana jest (poza nazwiskiem) poprzez tworzenie kontrastu z innymi radzieckimi żołnierzami. Zostali oni przedstawieni w bardzo stereotypowy sposób jako brutalni, nieokrzesani i nadużywający alkoholu. Natomiast Cohn jest człowiekiem wrażliwym, który zaprzyjaźnia się z główną bohaterką – dziewięcioletnią Christine. Żydowskość funkcjonuje więc przede wszystkim jako synonim Inności.



Ilustracja 52. Christine i Cohn w filmie *Chrabąszczu leć*

Ciekawym przykładem jest też *Koktajl mazel tow* opowiadający o nastoletnim Dimie, którego rodzice przyjechali do Zagłębia Ruhry z byłego ZSRR²⁴. Gdy bohater zawadiacko oznajmia: „Tak, jestem Żydem z krwi i kości”²⁵, zdziwiony głos z offu pyta „Żydem?”, po czym w sekwencji montażowej pojawiają się takie obrazy kojarzone z tą mniejszością jak: Auschwitz, Anna Frank, Albert Einstein, Zygmunt Freud, izraelskie czołgi, antysemityczne karykatury, a także obrazy utożsamiane z judaizmem – mężczyźni w jarmułkach, chłopcy z pejsami, ortodoksyjni wyznawcy judaizmu w tradycyjnych strojach, menora. W ten sposób twórcy sygnalizują, że są świadomi tego, jakie ciągi skojarzeń wywołuje słowo „Żyd”. Jednak

²³ Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 199.

²⁴ Fragmenty dotyczące filmu *Koktajl mazel tow* stanowią część artykułu opublikowanego w „Studiach filmoznawczych”. Zob. Olga Wesołowska, »Dobrze słyszeliście, jestem Żydem z krwi i kości«..., s.19-25.

²⁵ *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch).

bohater ich filmu nie odpowiada wyobrażeniom społeczeństwa większościowego. Wprawdzie sjużet *Koktajlu mazel tow* opiera się w większości na monologu głównego protagonisty o życiu w Niemczech z perspektywy przedstawiciela diaspory, lecz wizerunek Dimy odpowiada bardziej stereotypom Rosjan niż Żydów. Ta sprzeczność umożliwia reżyserom m.in. podważenie panujących wśród społeczeństwa większościowego wyobrażeń o mniejszości żydowskiej. „Rzadkim przypadkiem”, łączącym odniesienia do kultury żydowskiej i rosyjskiej w obrębie jednego dzieła, jest według Haselberg właśnie *Kadysz za przyjaciela*. Khasin portretuje głównego bohatera (Alexandra) jako podwójnie Obcego, Innego – Żyda oraz migranta z byłego ZSRR²⁶. Także w *Mazel Tov* można odnaleźć elementy podwójnego kodowania, co dodatkowo przemawia za omówieniem tych dwóch filmów.

Żydzi czy Rosjanie? Analiza filmów *Kadysz za przyjaciela* oraz *Mazel Tov*

Alexander, główny bohater *Kadyszu za przyjaciela*, to starszy Żyd z byłego ZSRR, żyjący samotnie w małym mieszkaniu na berlińskim Kreuzbergu. Pewnego dnia zalewa sąsiadów – palestyńską rodzinę, która niedawno przybyła do Niemiec z obozu dla uchodźców w Libanie. Nastoletni Ali pomaga starszemu sąsiadowi naprawić przeciekającą pralkę. Jego pozytywny stosunek do starszego pana zmienia się w momencie, gdy orientuje się, że mężczyzna jest Żydem. Chłopak został wychowany w nienawiści wobec tej mniejszości. Gdy opowiada ojcu, kto jest ich sąsiadem, ten mówi – „Allah nie powinien pozwolić im żyć”²⁷. Kuzyn Alego przedstawia go grupie innych młodych Arabów, którzy – podobnie jak ojciec – nienawidzą wyznawców judaizmu. Za ich namową chłopak organizuje włamanie do mieszkania Alexandra. Nie tylko doszczętnie niszczą dobytek mężczyzny, ale też na ścianie piszą, że Żydzi to naziści. Symbolicznego wymiaru tej scenie nadaje podpalenie tałesu, bowiem ewokuje skojarzenia z nocą kryształową, wydarzeniem kluczowym dla „teatru pamięci”.

²⁶ Zob. Tamże, s. 202.

²⁷ *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin).



Ilustracja 53. Zniszczone mieszkanie i podpalony taśes w *Kadyszu za przyjaciela* – ewokowanie pamięci o nocy kryształowej

Wśród włamywaczy Alexander rozpoznaje nastoletniego sąsiada i zgłasza sprawę policji, przez co rodzinie chłopca grozi deportacja. Matka Alego namawia mężczyznę, aby dał im drugą szansę – w zamian syn pomoże odnowić zniszczone mieszkanie. W trakcie remontu między bohaterami rodzi się przyjaźń. Ali okazuje się bowiem wrażliwym, uzdolnionym plastycznie nastolatkiem. Jest inny niż jego znajomi, których reżyser ukazał w sposób bardzo jednowymiarowy jako problematyczną młodzież związaną ze światem przestępczym. Wymowna jest ostatnia scena filmu przedstawiającą pogrzeb Alexandra, podczas którego to właśnie Ali odmawia kadysz. Robi to na prośbę przyjaciela głównego bohatera, choć wcześniej mężczyzna bardzo negatywnie wypowiadał się o arabskiej mniejszości. Po ceremonii u bram cmentarza na Alego czeka ojciec, który go przytula. Wydaje się, że również on przezwyciężył swoją niechęć, widząc, jak sąsiad starał się chronić jego syna przed dalszym postępowaniem sądowym. U Khasina Żydzi i muzułmanie „(...) mogą się dogadać, bo w końcu obie grupy są dyskryminowane przez niemiecką większość. Jest to bowiem film, który zdecydowanie stara się wyobrazić i zwizualizować rezultat bardziej obiecujący

i pozytywny niż ten, który napotykamy w naszych codziennych zmaganiach”²⁸. Podobna konkluzja pojawia się w recenzji w „Süddeutsche Zeitung” – Annett Scheffel pisze, że widzowie za pewne życzyliby sobie, aby rzeczywistość i kontakty między tymi grupami częściej przypominały historię z *Kadyszu za przyjaciela*²⁹. Na utopijność wizji reżysera zwraca uwagę też Alexandra Wach³⁰, a Tilmann P. Gangloff określa debiut Khasina mianem „bajkowo pięknego filmu o przyjaźni, która rozwija się w najbardziej niesprzyjających warunkach”³¹. Poza sceną kadyszu, będącą wyrazem pojednania, warto też zwrócić uwagę na graffiti, które wykonuje Ali na początku i na końcu filmu. Pierwsze ma wymowę pro-palestyńską, natomiast pod koniec tworzy mural upamiętniający syna Alexandra – żołnierza poległego w trakcie wojny Izraela z Libanem.



Ilustracja 54. Graffiti w filmie *Kadysz za przyjaciela*

²⁸ Agnes Mueller, *Religion and the Holocaust: Imre Kertész, Benjamin Stein, and »Kaddish for a Friend«*, [w:] *German Jewish Literature after 1990*, red. Katja Garloff, Agnes Mueller, Rochester, New York 2018, s.212.

²⁹ Zob. Annett Scheffel, *Hinter der Tür mit dem Stern*, [w:] „Süddeutsche Zeitung“, 14.03.2012, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kaddisch-fuer-einen-freund-im-kino-hinter-der-tuer-mit-dem-stern-1.1309115>, [dostęp: 12.08.2024].

³⁰ Zob. Alexandra Wach, *Kaddisch für einen Freund*, [w:] „Filmdienst“, 27.03.2013, <https://www.filmdienst.de/film/details/539267/kaddisch-fur-einen-freund#filmkritik>, [dostęp: 12.08.2024].

³¹ Tilmann P. Gangloff, *Kino-Koproduktion »Kaddisch für einen Freund«*, [w:] „Tittelbach“, <https://www.tittelbach.tv/programm/kino-koproduktion/artikel-3242.html>, [dostęp: 12.08.2024].

Natomiast Popp i Bergmann, którzy skupiają się na życiu żydowskich uchodźców kwotowych we Frankfurcie nad Menem, tworzą dokument w konwencji „gadających głów”. Wśród bohaterów *Mazel Tov* można wyszczególnić dwie grupy – weteranów Armii Czerwonej oraz młodsze pokolenie, które do RFN przyjechało jako dzieci/nastolatki. Podczas gdy starsza generacja wspomina swoje przeżycia z okresu II wojny światowej, to młodszy protagoniści mówią przede wszystkim o doświadczeniach związanych z migracją i życiem w Niemczech. Różnica między tymi pokoleniami wybrzmiewa nie tylko na poziomie wyboru tematów, lecz także użycia języka. Podczas gdy starsi mówią po rosyjsku, młodszy posługują się niemieckim (nawet jeśli wciąż słyszalny jest ich obcy akcent). Warto również zwrócić uwagę, że młodsze pokolenie reprezentują w filmie przede wszystkim osoby, które – mimo trudności z odnalezieniem swojego miejsca w społeczeństwie – osiągnęły pewien sukces. W dokumencie występują np. Julia Bernstein (artystka i socjolożka³²), Roman Kuperschmidt (klezmerski muzyk) oraz Leonid Sladkevich (projektant mody i poeta). Wyjątek stanowi para prowadząca mały sklep spożywczy (co nie odpowiada ich wykształceniu). Opowiadają oni o trudach życia w Niemczech i utrzymania się z prowadzonego biznesu. Dokumentaliści poruszają więc ważny temat, jakim jest poziom życia wśród żydowskich uchodźców (szczególnie osób starszych). Jak głosi raport Centralnego Biura Opieki Społecznej nad Żydami w Niemczech (*Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland*): „Jedną z konsekwencji migracji dla osób, które przybyły do Niemiec w średnim wieku, jest strukturalne ubóstwo na starość. Obecnie dotyka ono około 70 000 żydowskich imigrantów”³³. Na ten problem zwraca uwagę jeden z przedstawicieli młodszego pokolenia w *Mazel Tov*, gdy mówi: „(...) oni walczyli, aby wyzwolić Rosję od nazistów, a teraz ci ludzie nie mają szansy, aby godnie umrzeć”³⁴. Warto wspomnieć, że akcja filmów o żydowskich bohaterach z byłego ZSRR często rozgrywa się na osiedlach z wielkiej płyty, gdzie znajdują się raczej tanie mieszkania. Przykładem jest *Kadysz za przyjaciela*, a także *Koktajl mazel tow*.

³² W pracy naukowej Bernstein zajmuje się m.in. tematem antysemityzmu czy też życiem rosyjskojęzycznych Żydów.

³³ Cytuję za: Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland, *Factsheet zum Problem der Altersarmut unter jüdischen Zuwanderer:innen*, <https://zwst.org/sites/default/files/2022-01/Factsheet%20zum%20Problem%20der%20Altersarmut%20unter%20j%C3%BCdischen%20Zuwandererinnen%20%282%29.pdf>, [dostęp: 10.08.2024].

³⁴ *Mazel Tov* (2009, reż. Mischka Popp, Thomas Bergmann).



Ilustracja 55. Świat blokowisk w filmach *Kadysz za przyjaciela* (od góry) i *Koktajl mazel tow*

Osobą, która wprowadza widza w świat przedstawiony w dokumencie Popp i Bergmanna, jest Dalia Moneta – pracowniczka działu socjalnego gminy żydowskiej we Frankfurcie. Jest ona Żydówką, która urodziła się w Niemczech (jej matka przeżyła II wojnę światową w Palestynie, gdzie poznała swojego partnera – w drugiej połowie lat 40. XX wieku wyjechali do Europy). W filmie Moneta opowiada m.in. o przyjeździe pierwszych uchodźców. Wskazuje też na różnice między perspektywą Żydów, którzy od dawna mieszkają w Niemczech, a przybyszami z byłego Związku Radzieckiego. Decyzja o przyjęciu uchodźców kwotowych czasowo zbiegła się z wydarzeniami takimi jak pogrom w Solingen czy Rostocku-Lichtenhagen. Wielu przedstawicieli diaspory nie mogło zrozumieć, czemu Żydzi z ZSRR decydują się na przyjazd do Niemiec w obliczu ponownego narastania w kraju nastrojów ksenofobicznych. Oni natomiast widzieli w RFN przede wszystkim szansę na lepsze życie, o czym przypomina motto dokumentu nawiązujące do fragmentu z Księgi Wyjścia o krainie płynącej mlekiem i miodem. Drugą osobą (obok Dalii Monety), która pomaga widzowi zrozumieć perspektywę migrantów, jest Julia Bernstein. Opowiada ona np. o uprzedzeniach wobec Rosjan, a także perspektywie na kwestie żydowskości w ZSRR.

Podkreśla też pewną binarność obrazu Niemiec w oczach Żydów z dawnego Związku Radzieckiego – „(...) z jednej strony jest obraz wrogiego kraju, który zwyciężyliśmy, z drugiej jest historia Holokaustu. Poszukiwanie domu w Niemczech jako Żyd jest zasadniczo problematyczne”³⁵. Wypowiedzi Monety oraz Bernstein pozwalają lepiej pojąć przemiany i przyczyny początkowych napięć wśród diaspory, dynamicznie zmieniającej się u progu XXI wieku.

W obu analizowanych filmach rosyjskość kodowana jest na poziomie audialnym, poprzez język. Alexander w *Kadyszu za przyjaciela* mówi po niemiecku z silnym akcentem, wtrąca pojedyncze rosyjskie słowa – robi to, przede wszystkim przeklinając, gdy nie chce, aby obrażana osoba go rozumiała. Bohaterowie u Popp i Bergmanna – co zostało już zaznaczone – często mówią tylko po rosyjsku, bądź z akcentem. Istotna wydaje się również muzyka. W filmie Khasina protagonista słucha winylowych płyt z piosenkami Piotra Leszczenki, do których śpiewa i tańczy. Pozwala mu to znaleźć wspólny język z odwiedzającym go pracownikiem opieki społecznej, który wychował się w NRD i był członkiem klubu muzycznego Sputnik oraz wielbicielem Leszczenki. Natomiast w *Mazel Tov* pojawiają się rosyjsko-jidyszowe piosenki, np. *Tumbałajka*, co można uznać zarówno za element kodowania żydowskości, jak i łączenie protagonistów z kulturą rosyjską. Muzyka odgrywa także fundamentalną rolę w komedii *Russendisko*, ponieważ główni bohaterowie organizują w Berlinie Wschodnim eventy z rosyjską muzyką, tak powstaje tytułowa „dyskoteka Rosjan”.

W obu wybranych do analizy dziełach pojawia się też motyw tańca. W *Mazel Tov* bohaterowie (pokolenie weteranów wojennych) tańczą w kółku w takt rosyjskich piosenek, trzymając się za ręce. Towarzyszy to ceremonii celebracji rocznicy zwycięstwa nad faszyzmem. Natomiast w *Kadyszu za przyjaciela* podobny taniec jest elementem zajęć, które dla seniorów prowadzi młoda instruktorka. Biorąc pod uwagę fakt, że uczestnicy pochodzą z byłego ZSRR, scena ta budzi skojarzenie z charakterystyczną dla państw sowieckich działalnością kulturalno-oświatową. Koresponduje to z tezą Agnes Mueller, że miejsca spotkań żydowskiej społeczności w filmie Khasina przypominają przestrzenie typowe dla byłego NRD, a nie dla tradycji judaistycznych³⁶.

³⁵ Tamże.

³⁶ Zob. Agnes Mueller, *Religion and the Holocaust...*, s.209.



Ilustracja 56. Sceny tańca w filmach *Kadysz za przyjaciela* (od góry) oraz *Mazel Tov*

Kolejnymi elementami rosyjskiej kultury, które można odnaleźć w obu filmach, są jedzenie i picie. W *Kadyszu za przyjaciela* pojawia się wódka. Kojarzenie Rosjan z nadmiernym spożywaniem tego trunku jest szeroko rozpowszechnionym stereotypem, o czym przypomina Julia Bernstein w *Mazel Tov*: „Wielu myśli, że pochodzimy z zacofanego kraju, gdzie wszystko było zakazane i wszyscy bardzo często upijali się wódką”³⁷. Poza alkoholem warto też uwzględnić, jakie jedzenie pojawia się w tych filmach. Wśród bohaterów dokumentu Popp i Bergmanna znajduje się para prowadząca we Frankfurcie rosyjski supermarket. Ukazywanie w zbliżeniu asortymentu produktów, które pokrywają napisy w cyrylicy, można potraktować jako element kodowania rosyjskości. Warto zwrócić uwagę na opakowania słonecznika, bowiem ta przekąska uznawana jest często w Niemczech za atrybut rosyjskich gopników³⁸ – subkultury związanej przede wszystkim z osobami, które przyjechały do kraju jako późni repatrianci (*Spätaussiedler*). Gopiników można porównać do

³⁷ *Mazel Tov* (2009, reż. Mischka Popp, Thomas Bergmann).

³⁸ Zob. Sebastian Maas, *Jetzt fressen die verdammten Jugendlichen hier auch noch Sonnenblumenkerne*, [w:] „Der Spiegel“, 28.03.2019, <https://www.spiegel.de/panorama/sonnenblumenkerne-als-trend-in-innenstaedten-ist-das-jetzt-so-schlimm-a-d9d45791-e937-495d-894a-19e2ef7ecc1e>, [dostęp: 01.10.2023].

polskich „dresiarzy” – ze względu na podobny ubiór. Kiedy Dima (główny bohater *Koktajlu mazel tow*) przedstawia się jako Żyd, na chodniku widać łupinki po słoneczniku. Za uchem bohatera widać papierosa, co również bardziej odpowiada wizerunkom gopników niż Żydów. Także jego ubiór – czapka z daszkiem, sportowe ubranie i saszetka – sprawia, że przypomina raczej typowego mieszkańca blokowisk. Jego wygląd wpisuje się bardziej w wyobrażenia o tzw. *Russlanddeutsche*³⁹ – rosyjskich Niemcach niż w obraz „fantomowego żydostwa”.



Ilustracja 57. Pestki słonecznika jako znaczniki „rosyjskości” – kadry z filmów *Koktajl mazel tow* (od góry) i *Mazel Tov*

Popp i Bergmann zwracają uwagę, że dla wielu uchodźców kwotowych przyjazd do Niemiec i przyjęcie przez gminę oznaczał tak naprawdę pierwszy kontakt z judaizmem. W ich dokumencie opowiadają o tym zarówno Dalia Moneta, jak i Julia Bernstein. Ta druga przypomina, że w Związku Radzieckim religijność nie była dobrze widziana, a żydowskość rozumiano jako rodzaj narodowości wpisywanej w paszporcie. Według niej migranci często

³⁹ Zob. Dmitrij Belkin, *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 13.07.2017, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche>, a także zob. Jannis Panagiotidis, *Wer sind die Russlanddeutschen?*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 13.07.2017, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252535/wer-sind-die-russlanddeutschen/>, [dostęp: 02.10.2023].

nie łączą bycia Żydem ze znajomością żydowskiej kultury czy zasad judaizmu. Wyjaśnia to, dlaczego w filmach takich jak np. *Russendisko* kwestia żydowskości schodzi na drugi plan, a protagoniści są charakteryzowani przede wszystkim jako Rosjanie⁴⁰. Natomiast w *Kadyszu za przyjaciela* i dokumencie *Mazel Tov* można odnaleźć liczne elementy kodowania żydowskości, które wiążą bohaterów z judaizmem. Jedną z pierwszych scen w filmie Popp i Bergmanna rozgrywa się w synagodze, gdzie odbywa się uroczystość upamiętniająca zakończenie II wojny światowej. Wielu mężczyzn nosi jarmułki, co można uznać za wizualny znacznik ułatwiający widzom zidentyfikowanie bohaterów jako Żydów. Ponadto w tle widać też ortodoksyjnych wyznawców judaizmu w tradycyjnych strojach. Natomiast u Khasina pojawia się mezuzah przy drzwiach do mieszkania głównego bohatera. Na zaproszeniu na spotkanie weteranów Armii Czerwonej, które Ali dostrzega podczas pierwszego spotkania z Alexandrem, widnieje gwiazda Dawida – to właśnie ten element jako pierwszy uświadamia chłopakowi, że jego sąsiad jest Żydem. Na uroczystości weteranów – podobnie jak w *Mazel Tov* – są mężczyźni w jarmułkach. Alexander posiada w swoim mieszkaniu też tałes, który później niszczą włamywacze. Khasin ukazuje też judaistyczne tradycje związane z pamięcią o zmarłych. W filmie pojawia się nie tylko scena odmawiania tytułowego kadyszu, ale ukazane zostają też wizyty Alexandra na cmentarzu, gdzie na grobie żony pozostawia kamienie.

Charakteryzacja bohaterów jako Żydów może następować nie tylko poprzez odwołania do judaizmu. Ważny punkt odniesienia stanowi też Izrael, ponieważ diaspora często łączona jest z tym państwem, niezależnie od faktu, czy dana osoba kiedykolwiek tam była. W przypadku *Kadyszu za przyjaciela* jest to o tyle zasadne, że Alexander mieszkał przez pewien czas niedaleko Hajfy, a jego syn był izraelskim żołnierzem. Atlit, gdzie żył protagonista, to również miejsce ważne dla rodziny Alego, ponieważ jego dziadek stamtąd pochodził. Urodzony w obozie dla uchodźców chłopak maluje (tak naprawdę nieznana mu) panoramę miasteczka. Reżyser stara się więc wskazywać punkty wspólne w biografiiach żydowskiego i palestyńskiego bohatera. Lea Wohl von Haselberg podkreśla, że w filmie brakuje wyjaśnienia, iż żydowska osada założona w 1903 roku nie zastąpiła arabskiej wioski,

⁴⁰ W tej komedii trzech główni bohaterowie liczą na lepsze życie w NRD, a dzięki żydowskim korzeniom (dwaj z nich – Władimir oraz Andrej) otrzymują pozwolenie na bezterminowy pobyt. Trzeciemu koledze (Mischy), który nie otrzymuje takiego zezwolenia, radzą więc, aby udawał Żyda. Choć Mischa pozwala się obrzezać, to ich plan zostaje odkryty przez rabina – narzeka on, że ciągle przychodzą do niego Rosjanie, którzy odkryli żydowskiego pradziadka i proszą o wystawienie świadectwa koniecznego do otrzymania pozwolenia na stały pobyt.

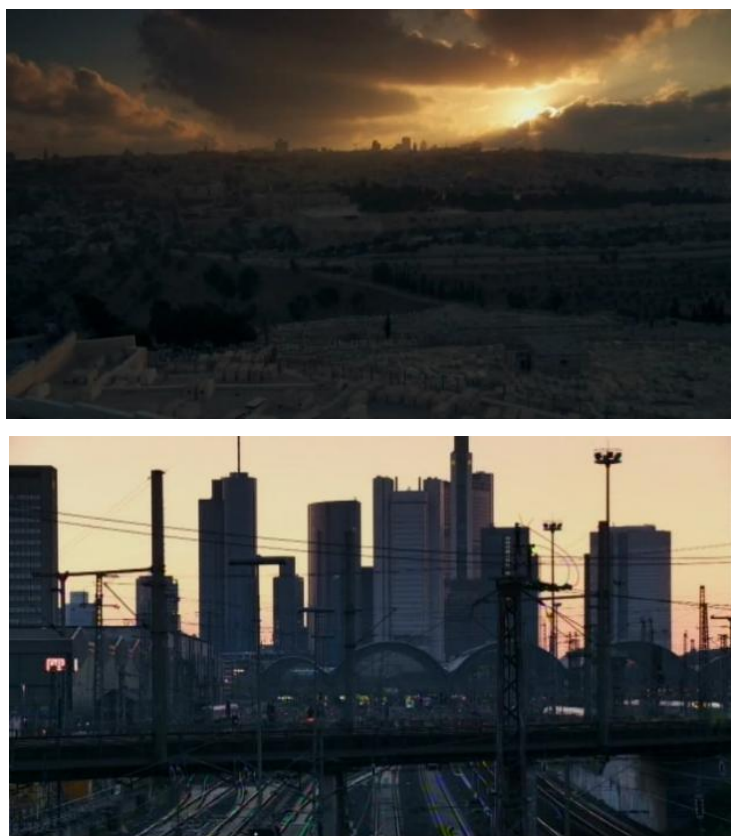
lecz są to miejsca położone koło siebie⁴¹. Warto podkreślić, że sytuacja w tamtym regionie jest źródłem traumy dla obu protagonistów. Ali jest uchodźcą, którego ukształtowały opowieści o Nakbie, o czym przypomina animacja otwierająca film. Natomiast Alexander stracił w wojnie z Libanem syna.



Ilustracja 58. Wykorzystanie animacji do wyjaśnienia *background story* palestyńskiego bohatera w *Kadyszu za przyjaciela*

Temat konfliktu izraelsko-palestyńskiego pojawia się także w *Mazel Tov*. Dalia Moneta opowiada o telefonach, które odbiera w biurze i wyznaje, że czasami zdarzają się obraźliwe komentarze dotyczące sytuacji w Palestynie. Dokumentaliści nie zgłębiają tego wątku, natomiast zwracają uwagę, że Izrael dla ich bohaterów pozostaje istotnym miejscem. Przypomina o tym m.in. scena uroczystości we frankfurckiej gminie z okazji 60-lecia tego państwa. Refleksje o życiu w Izraelu pojawiają się w wypowiedziach Julii Bernstein, Romana Kuperschmidta, a także Dalii Monety, której reżyserzy towarzyszą w trakcie podróży do żydowskiego państwa. Wymowne jest też, że pierwsze ujęcie dokumentu ukazuje widok na wzgórze Jerozolimy, co można uznać za element kodowania żydowskości. Kolejne przedstawia już dworzec we Frankfurcie nad Menem wraz z panoramą wieżowców w tle. Podobne światło w tych ujęciach można odczytywać jako sygnał, że oba te miejsca odgrywają znaczącą rolę dla bohaterów *Mazel Tov*.

⁴¹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 197.



Ilustracja 59. Zestawienie Frankfurtu i Jerozolimy w początkowych ujęciach dokumentu *Mazel Tov*

W *Kadyszu za przyjaciela* można odnaleźć jeszcze jeden sposób kodowania żydowskości. Wyraża się on poprzez casting oraz intertekstualne nawiązania do innych ról polskiego aktora wcielającego się w rolę Alexandra, czyli Ryszarda Ronczewskiego. Publiczności mógł być on już wcześniej znany z filmu *A na koniec przyszli turyści* (*Am Ende kommen Touristen*, 2007, reż. Robert Thalheim), w którym grał Ocalałego z Auschwitz. W dziele Khasina można odnaleźć też aluzje do serialu *W obliczu zbrodni* (*Im Angesicht des Verbrechens* 2010, reż. Dominik Graf), w którym pojawiają się żydowscy bohaterowie (migranci z krajów byłego ZSRR):

W jednej ze scen Alexander mówi swojej opiekunce, że przez trzydzieści lat był szewcem w Berlinie. Ona odpowiada, że to nieprawda, że był nauczycielem sportu. Odniesienie do rosyjsko-żydowskiego szewca w Berlinie jest nawiązaniem do postaci stryjecznego brata głównego bohatera *W obliczu zbrodni*, Marka Gorsky'ego, który jest szewcem i nazywa się Sascha – skrót od Alexander⁴².

⁴²Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s.202.

Sascha – podobnie jak główny bohater u Khasina – jest grany przez Ronczewskiego. Według badaczki ta gra skojarzeniami z innymi rolami aktora pokazuje, że Alexander nie jest postacią o konkretnej biografii, lecz ma po prostu reprezentować żydowskiego migranta żyjącego na berlińskim Kreuzbergu⁴³.

Alexander – jak wielu protagonistów *Mazel Tov* – jest weteranem Armii Czerwonej. Nie zmienia to faktu, że przez społeczeństwo większościowe bywa postrzegany jako ofiara Holokaustu. Przypomina o tym scena rozmowy z niemieckim prokuratorem prowadzącym sprawę przeciwko Alemu w związku z włamaniem. Alexander chciałby wycofać zeznania i umorzyć śledztwo, na co słyszy:

Przecież jestem po Pana stronie, ci wichrzyciele włamali się do Pana z nienawiści. Jeśli ich nie powstrzymamy, kto wie, jak daleko się posuną. Pan jako Żyd powinien to wiedzieć najlepiej. Izrael jest światowym bastionem w walce z arabskim terroryzmem. My, Niemcy mamy szczególne zobowiązanie wobec Pańskiego narodu⁴⁴.

Przebieg rozmowy odzwierciedla sposób funkcjonowania „teatru pamięci”, w którym Niemcy przyjmują rolę obrońców Żydów. Należy zwrócić uwagę, że Alexander w tej scenie ma na sobie mundur Armii Czerwonej. Nie wpływa to jednak na perspektywę niemieckiego sędziego. Wydaje się, że we wszystkich przedstawicielach diaspory widzi on ofiary cierpienia, za które Niemcy ponoszą odpowiedzialność.

Wybierając na bohatera żydowskiego weterana Armii Czerwonej, Khasin zwraca uwagę na inną pamięć o wydarzeniach II wojny światowej wśród Żydów z byłego ZSRR, niż prezentowane jest to w „teatrze pamięci”. W *Kadyszu za przyjaciela* Alexander na uroczystym spotkaniu weteranów dostaje specjalne odznaczenie za swoje zasługi. Sytuacja ta zostaje poprzez montaż równoległy zestawiona z włamaniem do mieszkania bohatera. Dystojność ceremonii kontrastuje z dynamicznymi ujęciami z ręki przedstawiającymi akt wandalizmu. Reżyser kreuje więc w obrębie jednej sceny binarny obraz protagonisty, który jednocześnie jest bohaterem wojennym, jak i ofiarą nienawiści wobec Żydów. Warto podkreślić, że Khasin nie pogłębia tematu traumy II wojny światowej. Nie oznacza to jednak, że bohater nie zostaje ukazany jako osoba obciążona mroczną historią, która odcisnęła piętno na jego psychice. Źródłem traumy dla Alexandra są nie wojenne wydarzenia, lecz śmierć

⁴³ Zob. Tamże.

⁴⁴ *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin).

syna, o czym przypomina scena, w której wyjmuje pudełko z pamiątkami (wojskowy beret oraz wycinki z gazet informujące o śmierci izraelskich żołnierzy). Wspomnienia przytłaczają go i mężczyzna zaczyna płakać, a następnie sięga po wódkę. Reżyser balansuje więc między dwiema skrajnościami – portretowaniem Alexandra jako strauumatyzowanej ofiary w żałobie a ukazywaniem go jako bohatera.

Zarówno *Kadysz za przyjaciela*, jak i *Mazel Tov* przekazują widzowi wizerunki Żydów, którzy przeżyli II wojnę światową, ale nie odpowiadają schematowi przedstawiania Ocalałych. Khasin oraz Popp i Bergmann bohaterami ustanawiają walecznych żołnierzy, co na poziomie wizualnym podkreślają ich mundury. Wzrok przyciągają liczne ordery sugerujące widzowi heroizm protagonistów. Ponadto frankfurcki duet ukazuje jednego z weteranów wraz z kolekcją broni. Takie obrazy podważają wyobrażenie o pasywnych, niewinnych Żydach.



Ilustracja 60. Żydzi jako weterani Armii Czerwonej w filmie *Kadysz za przyjaciela* (pierwszy kadr od góry) i *Mazel Tov* - zerwanie z wizerunkiem biernej ofiary

Przypomina o tym też główny bohater filmu *Koktajl mazel tow*. Gdy Dima zostaje zaproszony na lekcję o Zagładzie, aby opowiedzieć innym uczniom o losach swojej rodziny, w komentarzu do kamery (twórcy burzą bowiem czwartą ścianę) wyznaje: „Jaka historia ofiary? Między nami: co ja mogę opowiedzieć? Pochodzimy, kurwa, z ZSRR. Nie zostaliśmy wyzwoleni z obozów, 500 tysięcy Żydów było w Armii Czerwonej. Mój pradziadek chyba nie pasuje do planu pani Jachtuber”⁴⁵.



Ilustracja 61. Pamięć o żydowskich żołnierzach w Armii Czerwonej – kadr z filmu *Koktajl mazel tow*

Popp i Bergmann rozpoczynają swój dokument od scen nakręconych w trakcie uroczystości upamiętniającej zakończenie II wojny światowej. Weterani otrzymują w prezencie kwiaty, co dodatkowo podkreśla ich zasługi. Nie bez znaczenia jest, że uroczystość odbywa się dziewiątego maja (a nie ósmego), czyli według tradycji, jaka panowała w bloku wschodnim. Bohaterowie świętują zwycięstwo nad faszyzmem, które stało się ich udziałem. Dalia Moneta i Julia Bernstein zaznaczają, że Żydzi, którzy przybyli z byłego ZSRR, postrzegali Niemcy przede wszystkim jako przegranych, a nie „kraj sprawców”. Jednocześnie film przypomina też o cenie, jaką bohaterowie zapłacili za zwycięstwo. Są oni obciążeni traumą II wojny światowej, choć w zupełnie inny sposób niż Żydzi, którzy np. przeżyli pobyt w obozie. W *Mazel Tov* do głosu dochodzą przede wszystkim weterani, ale jest też miejsce na historię kobiety wspominającej ze łzami w oczach wysłanie jej ojca na front w 1941 roku oraz próbę ewakuacji z Charkowa. Wywiady ze świadkami historii reżyserzy uzupełniają fotografiami z archiwów rodzinnych oraz ujęciami (prawdopodobnie z Petersburga⁴⁶) przedstawiającymi m.in. plażę, stare bunkry, widok na miasto. Pochmurne niebo, chłodna paleta barw oraz niepokojące odgłosy wiatru potęgują

⁴⁵ *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch).

⁴⁶ Towarzyszą one opowieściom o wydarzeniach z ówczesnego Leningradu.

efekt dramatyczności wywoływany opowieściami o ogromnym głodzie, którego doświadczyli w trakcie oblężenia Leningradu przez nazistów, czy o zwłokach leżących na ulicach miasta. Jedno z tych ujęć ukazuje na pierwszym planie drut kolczasty, a w oddali miasto. Aby zilustrować cierpienie bohaterów, reżyserzy sięgają więc do audiowizualnych klisz Holokaustu, nawet jeśli ich dokument przypomina o tym, że pamięć uchodźców kwotowych nie konsoliduje się wokół tragedii Szoa. Ponadto wykorzystanie w otwierającej dokument sekwencji ujęć z pędzącym nad ranem pociągiem można również uznać za odwołanie do ikonografii Szoa.



Ilustracja 62. Wizualne nawiązania do klisz Holokaustu w filmie *Mazel Tov*

Kadysz za przyjaciela i *Mazel Tov* zwracają uwagę na pomijanych w „teatrze pamięci” Żydów z byłego ZSRR, którzy do refleksji nad II wojną światową wnoszą też inne narracje o losach mniejszości żydowskiej. Wprawdzie w obu filmach bohaterowie zmagają się z traumami, co odpowiada motywowi Żyda jako ofiary, lecz nie są one związane bezpośrednio z Zagładą. Włączenie takich narracji do dyskursu publicznego wydaje się ważne, ponieważ pozwala uwzględnić różnorodność wśród diaspory, a także dekonstruować „fantomowy obraz żydowstwa”. W recenzji *Mazel Tov* Joachim Kurz pisze:

I teraz tu byli: osiadli, często nie znając języka niemieckiego, pełni historii i przeżyć, które nikogo nie interesowały i których nikt nie chciał słuchać. Ponieważ jako rosyjscy Żydzi nie przypominali tylko o okrucieństwie Holokaustu, ale też o cierpieniach rosyjskiej ludności w trakcie II wojny światowej, która wśród wszystkich biorących udział w wojnie narodach odnotowała największą liczbę ofiar śmiertelnych⁴⁷.

⁴⁷ Joachim Kurz, *Vergessene Helden*, [w:] „Kino Zeit“, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/mazel-tov>, [dostęp: 10.08.2024].

Dokument Popp i Bergmanna, który otrzymał pozytywne recenzje⁴⁸, stworzył przestrzeń na tę kontr-pamięć. Dzieło to jednak nie wywołało żadnych większych dyskusji, co można wiązać m.in. z dość kameralną formą filmową oraz lokalnością tematu. Historia opowiadana w *Mazel Tov* jest silnie związana z sytuacją Żydów we Frankfurcie, o czym przypominają liczne ujęcia miasta, stanowiące często przerywniki między wywiadami z kolejnymi bohaterami. *Kadysz za przyjaciela* został wprawdzie doceniony przez krytyków, jak pisze Agnes Mueller, ale nie odniósł sukcesu frekwencyjnego⁴⁹. Trzeba jednak zaznaczyć, że dzieło Khasina nie wzbudziło samych entuzjastycznych reakcji – reżyserowi zarzucano posługiwanie się stereotypami czy utartymi kliszami⁵⁰. Mimo to jego film zdobył predykat „wartościowy”, choć jury w swoim werdykcie także wskazywało na niedociągnięcia⁵¹. *Kadysz za przyjaciela* otrzymał również kilka nagród m.in. niemiecką nagrodę filmową w kategorii produkcje dla dzieci, co pokazuje, że – wbrew intencjom twórcy – jego dzieło było odczytywane jako film typu *coming-of-age*⁵². Należy podkreślić, że ani *Kadysz za przyjaciela*, ani *Mazel Tov* nie wywołały dyskusji na temat sposobu portretowania diaspory w mediach czy też wykluczania perspektywy żydowskich migrantów z byłego ZSRR. W przypadku filmu Khasina można mówić raczej o debacie nad stosunkami żydowsko-arabskimi w niemieckim społeczeństwie postmigracyjnym.

Za pewien przełom można uznać sukces krótkometrażowego *Koktajlu mazel tow*, który otrzymał predykat „szczególnie wartościowy” i był pokazywany oraz nagradzany na licznych festiwalach filmowych. Reżyserzy w sposób bezpośredni (poprzez monolog wygłaszany przez głównego bohatera) krytykują m.in. niemiecką politykę pamięci, sztuczny filosemityzm niektórych kręgów czy też problem wypierania nazistowskiej przeszłości z pamięci komunikacyjnej. Dima jako Żyd o rosyjskich korzeniach nie wpasowuje się w wyobrażenia społeczeństwa większościowego, co sam kilkakrotnie podkreśla. Twórcy *Koktajlu mazel tow* są świadomi audiowizualnych klisz związanych z wizerunkami Żydów w kinie niemieckim. Dekonstruują mit Żyda jako biernej ofiary, który leży u podstaw „teatru pamięci”. Dima potrafi się bronić, gdy jego szkolny kolega pozwala sobie na antysemickie

⁴⁸ Pozytywne recenzje pojawiły się m.in. na portalach critic.de, filmdienst.de, kino-zeit.de oraz epd-film.de.

⁴⁹ Zob. Agnes Mueller, *Religion and the Holocaust*..., s.208.

⁵⁰ Zob. Raimund Gerz, *Kritik zu »Kaddisch für einen Freund«*, [w:] „epd Film“, 13.01.2012, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/kaddisch-fuer-einen-freund>, a także zob. Reinhard Kleber, *Kaddisch für einen Freund*, [w:] „Kinofenster“, 08.03.2012, <https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/kaddisch-fuer-einen-freund-film/>, [dostęp: 12.08.2024].

⁵¹ Zob. Uzasadnienie jury na stronie Deutsche Film- und Medienbewertung, https://www.fbw-filmbewertung.com/film/kaddisch_fuer_einen_freund, [dostęp: 12.08.2024].

⁵² Zob. Cornelia Geißler, *Interview mit Leo Khasin: Nahostkonflikt...*

uwagi – w efekcie łamie mu nos. Jego agresja nie jest jednak utożsamiana przez pozostałych bohaterów z żydostwem, ponieważ Żydzi w Niemczech konotowani są jako ofiary, a nie sprawcy przemocy. Wyjaśnienia jego brutalności inni doszukują się w rosyjskich korzeniach bohatera. Matka kolegi, któremu Dima złamał nos, mówi: „Ach, Rosjanin? U was bicie innych to chyba normalne?”⁵³. Łączenie Żydów z byłego ZSRR ze światem przemocy jest powracającym motywem w niemieckich filmach, czego przykładem jest też przywoływany mini-serial *W obliczu zbrodni* rozgrywający się w środowisku rosyjskiej mafii w Berlinie⁵⁴.

Żydowscy migranci z byłego ZSRR nie odpowiadają wyobrażeniom społeczeństwa większościowego o diasporze, co może wyjaśniać nieobecność ich wizerunków w mediach audiowizualnych. Nie są Ocalałymi z Holokaustu, strauumatyzowanymi ofiarami nazistowskiej polityki, lecz często bohaterami Armii Czerwonej bądź ich potomkami, a ich opowieści o wydarzeniach II wojny światowej stanowią rodzaj kontr-pamięci, co potwierdzają wybrane do analizy filmy. Ponadto znajomość judaistycznej tradycji czy żydowskiej kultury wśród uchodźców kwotowych, którzy przybyli do RFN w latach 90. XX wieku, odbiegała od oczekiwań zarówno samych gmin, jak i społeczeństwa większościowego. Dlatego też w kinie niemieckim często portretowani są oni jako Rosjanie, a nie Żydzi. Sytuację tę trafnie podsumowują słowa Julii Bernsteina (stanowiące parafrazę słynnej wypowiedzi Maxa Frischa o Gastarbeiterach⁵⁵): „Oczekiwano Żydów, a przybyli ludzie”⁵⁶. Ci ludzie współtworzą dzisiejszą diasporę, lecz nie znajduje to odzwierciedlenia w filmowych wizerunkach powojennego żydowskiego życia.

⁵³ *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch).

⁵⁴ Fragmenty dotyczące filmu *Koktajl mazel tow* stanowią część artykułu opublikowanego w „Studiach filmoznawczych”. Zob. Olga Wesołowska, »Dobrze słyszeliście, jestem Żydem z krwi i kości«...

⁵⁵ Słowa te brzmiały: „Sprowadziliśmy siłę roboczą, a przyjechali ludzie”.

⁵⁶ Julia Bernstein, *Man hat Juden erwartet und es sind Menschen gekommen*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 11.05.2021, <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/juedischesleben/331911/man-hat-juden-erwartet-und-es-sind-menschen-gekommen/>, [dostęp: 12.08.2024].

3.4.2. Izraelczycy

„To jest kraj, który daje Ci poczucie, jakbyś przyszedł do domu”¹ – wyznaje jedna z bohaterek *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp). W filmie protagoniści podkreślają, iż w Izraelu nie jest się mniejszością – „Nie jestem nikim szczególnym, jestem jedną z wielu. To jest ogromna ulga, której można doznać też w Nowym Jorku, ale tym bardziej w Izraelu”². Miejsce to pozostaje obiektem fascynacji żydowskich twórców, dorastających w diasporze, czego przykładem mogą być dokumenty *Do Jerozolimy* (*Nach Jerusalem*, 1991, reż. Ruth Beckermann) oraz *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2019, reż. Esther Zimmering). W centrum zainteresowania tej pracy znajduje się jednak żydowskie życie w Austrii i Niemczech, a nie w Izraelu. Kluczowe jest więc pytanie, w jaki sposób ukazywani są w filmach Izraelczycy opuszczający swoją ojczyznę, by żyć w „krajach sprawców”?

Począwszy od lat 90. XX wieku coraz więcej Żydów decyduje się na tzw. *jeridę*, czyli na wyjazd z Izraela³. Warto zastanowić się, kim są ci migranci?⁴ Socjologiczne badania Uzi Rebhuna, Dani Kranza i Heinza Sünkera pozwalają stworzyć charakterystykę Izraelczyków, którzy postanawiają zamieszkać w Niemczech⁵. Większość z nich stanowią młodzi ludzie, przedstawiciele tzw. trzeciego pokolenia po Szoa. Są to zazwyczaj sekularni Żydzi, dobrze wykształceni, znający języki. W Niemczech najchętniej osiedlają się w Berlinie⁶. Bohaterami, a zarazem też twórcami filmów opowiadających o Izraelczykach w RFN i Austrii, są osoby, które odpowiadają powyższemu opisowi. Potwierdza to przykład filmu *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami). Amrami urodziła się w 1979 roku w Kfar Saba w Izraelu, a w 2003 roku przeprowadziła do Niemiec, gdzie kilka lat później rozpoczęła studia na Uniwersytecie Filmowym w Babelsbergu i dziś mieszka w niemieckiej stolicy. Główna bohaterka jej długometrażowego debiutu (Noa) także przyjeżdża do Berlina na studia. Noa jest przedstawicielką tzw. trzeciej generacji podobnie jak protagoniści dokumentu *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland* 2017, reż. Katharina Rohrer, Gil Levanon), którzy mierzą się z dylematem związanym z wyjazdem do Niemiec i Austrii, ojczyzny ich

¹ *Mazel Tov* (2009, reż. Mischka Popp, Thomas Bergmann).

² Tamże.

³ *Jerida* w języku hebrajskim oznacza dosłownie „zstąpienie”.

⁴ Okoliczności migracji z Izraela do Austrii oraz RFN-u zostały opisane w rozdziale drugim poświęconym kontekstowi społeczno-politycznemu.

⁵ Brakuje podobnych badań dotyczących migracji do Austrii.

⁶ Zob. Uzi Rebhun, Dani Kranz, Heinz Sünker, *A Double Burden. Israeli Jews in Contemporary Germany*, New York 2022.

dziadków, ale jednocześnie „kraju sprawców” – wśród nich jest też Gil Levanon⁷, jedna z reżyserów tego dzieła.

Filmowe wizerunki izraelskich migrantów są więc często współtworzone przez nich samych, co potwierdzają nie tylko dwa wybrane do analizy filmy, lecz np. twórczość Yael Reuveny (reżyserka w niemieckiej stolicy mieszka od 2005 roku). Szczególnie kino niefikcyjne dostarcza przykładów narracji autobiograficznych o Izraelczykach, którzy przeprowadzili się do Niemiec lub Austrii bądź też odwiedzają te kraje. Wiąże się to ze zmianą opisywaną przez Liat Steir-Livny w kontekście izraelskich twórców⁸ reprezentujących trzecie pokolenie po Szoa. W swoich dziełach zaczęli oni poruszać temat marginalizowany w twórczości drugiej generacji, a mianowicie związku Ocalałych z Niemcami (jako ich ojczyzną i domem) oraz problem relacji między sprawcami a ofiarami. Tym samym podróż do tego kraju stała się powracającym motywem w dokumentach Izraelczyków z generacji wnuków Ocalałych⁹. Można go odnaleźć w izraelsko-niemieckim *Mieszkaniu* (*The Flat*, 2011, reż. Arnon Goldfinger). Reżyser skupia się na losach swojej babci, poznaje ją lepiej dopiero po jej śmierci, gdy razem z rodziną musi uprzątnąć mieszkanie w Tel Awiwie. Dzięki znajdującym się tam dokumentom, listom i zdjęciom Goldfinger dowiaduje się, że dziadkowie (niemieccy Żydzi) po wojnie utrzymywali kontakty z Leopoldem von Mildensteinem (znanym SS-Mannem) i jego rodziną. W swoim dokumencie twórca próbuje zrozumieć, jak taka przyjaźń mogła funkcjonować. Steir-Livny przywołuje też film Reuveny *Do widzenia, Herr Schwarz* (*Schnee von gestern*, 2014, reż. Yael Reuveny), w którym reżyserka zajmuje się tajemniczą historią brata swojej babki. Po wojnie mężczyzna nie pojawił się w ustalonym miejscu spotkania, więc przez rodzinę został uznany za zmarłego. Po latach okazało się, że ocalał – po 1945 roku przyjął niemieckie nazwisko, ożenił się z Niemką i mieszkał w NRD. Choć Steir-Livny koncentruje się na Niemczech, to wydaje się, że zainteresowanie izraelskich reżyserów z trzeciego pokolenia powoli budzi także Austria. Dowodem tego są takie niefikcyjne dzieła jak *Powrót do ojczyzny*, za którym stoi austriacko-izraelski duet reżyserski, czy też koprodukcja *Umiera się tylko dwa razy* (*You only die twice*, 2018, reż. Yair Lev). W drugim z wymienionych dzieł reżyser próbuje rozwikłać zagadkę związaną ze śmiercią swojego dziadka. Zmarł on w Izraelu w latach 60. XX wieku, jednak w trakcie późniejszej sprawy spadkowej na jaw wyszły dokumenty, według których

⁷ Levanon przeprowadziła się z Izraela do Berlina.

⁸ Wiele z omawianych w tym podrozdziale filmów to koprodukcje Austrii bądź Niemiec z Izraelem, a reżyserzy tych dzieł urodzili się zazwyczaj w Izraelu, co przypomina o transnarodowym charakterze kina.

⁹ Zob. Liat Steir-Livny, *Remaking Holocaust Memory. Documentary Cinema by Third-Generation Survivors in Israel*, Syracuse 2019, s.67-72.

Ernst Bechinsky żył w Innsbrucku aż do lat 80. XX wieku. Aby poznać prawdę, Lev musi pojechać do Austrii. Warto zwrócić uwagę na podobieństwa formalne pomiędzy przywoływanymi dziełami. W niefikcjonalnej twórczości trzeciego pokolenia ważną rolę odgrywa komentarz typu *voice-over*¹⁰. Zabieg ten odnajdziemy zarówno w *Do widzenia, Herr Schwarz*, *Mieszkaniu*, jak i *Umiera się tylko dwa razy*. Nie jest to komentarz wszechwiedzącego narratora, lecz rodzaj wewnętrznego monologu. Taki sposób narracji sprawia, że dokumentaliści jednocześnie pełnią funkcję narratorów, jak i bohaterów swoich filmów, nadając im autobiograficzny charakter. *Voice-over* nie jest jedynym sposobem zaznaczania przez twórców swojej obecności w dziele oraz kreowania osobistego wymiaru opowiadanej historii, jak zauważa Liat Steir-Livny¹¹. Z tego typu narracji rezygnują reżyserki *Powrotu do ojczyzny*, choć wciąż stawiają własne zmagania z przeszłością w centrum zainteresowania, m.in. włączając do sjużetu inscenizowane na potrzeby dokumentu dyskusje, co zostanie dokładniej przedstawione w dalszej części podrozdziału.

Wśród filmów z izraelskimi bohaterami, których akcja w całości lub przynajmniej częściowo osadzona jest w Niemczech bądź Austrii, można wyróżnić dwie dominanty tematyczne. Pierwszą kategorię stanowią dzieła opowiadające o poszukiwaniu prawdy dotyczącej rodzinnej historii. Do niej zakwalifikować można takie dokumenty jak: *Do widzenia, Herr Schwarz*, *Mieszkanie* oraz *Umiera się tylko dwa razy*. Wykorzystują one podobną konwencję dokumentu kryminalnego. Według Stier-Livny opowieść u Goldfingera przypomina historię detektywistyczną, w której przedmioty znalezione w tytułowym mieszkaniu stopniowo ujawniają prawdę¹². Także Lev wciela się w swoim dokumencie w rolę detektywa, szukając odpowiedzi na pytanie, kim był drugi Ernst Bechinsky. Obaj wymienieni twórcy powoli odkrywają kolejne elementy układanki, budując napięcie. Inaczej do swojego śledztwa podchodzi Reuvney – reżyserka już na początku ujawnia tajemnicę brata babci – „Tak więc detektywistyczna strona *Do widzenia, Herr Schwarz* nie polega na rozwiązaniu zagadki, ale na znalezieniu odpowiedzi na pytanie, dlaczego. Jest to filmowa próba zbadania wewnętrznego świata Petera [wujka reżyserki – przyp. O.W.], aby zrozumieć jego decyzję”¹³. Jak zauważa Steir-Livny, takie filmy ukazują, że nawet po śmierci Ocalałych ich historia nie

¹⁰ Aspekt ten został już przedstawiony w podrozdziale poświęconym wizerunkom wnuków Ocalałych. Więcej piszą o tym Lea Wohl von Haselberg oraz Liat Stier-Livny, zob. Lea Wohl von Haselberg, *Konflikt und Wut in Dokumentarfilmen der dritten Generation*, [w:] „Yearbook for European Jewish Literature Studies”, Vol. 10, Issue 1, 2023, s. 135-136, a także zob. Liat Steir-Livny, *Remaking Holocaust Memory*..., s. 105-106.

¹¹ Zob. Liat Steir-Livny, *Remaking Holocaust Memory*..., s. 105.

¹² Zob. Tamże, s. 73.

¹³ Tamże, s. 90.

kończy się – wręcz przeciwnie ich odejście może stać się impulsem do ujawnienia wydarzeń, o których wcześniej milczano¹⁴. Dokumenty te nie powinny więc być odbierane tylko jako historie o śledztwach, lecz także dzieła o postpamięci i jej znaczeniu dla kolejnych pokoleń po Szoa.

Podobną konstelację tematyczną można odnaleźć w filmie fabularnym p.t. *Świadeństwo* (*Ha Edut*, 2017, reż. Amichai Greenberg), będącym koprodukcją austriacko-izraelską. Główny bohater, badacz Holokaustu (Yoel Halberstam), przyjeżdża do Austrii, aby przewodniczyć komisji ds. zbadania masakry, do której doszło pod koniec II wojny światowej w fikcyjnej miejscowości Lendsdorf na granicy austriacko-węgierskiej¹⁵. Nie chce dopuścić, aby na miejscu masowego grobu powstało centrum handlowe. Yoel jest przedstawicielem drugiego pokolenia po Szoa i ortodoksyjnym Żydem, co wyróżnia go na tle innych izraelskich bohaterów w kinie niemieckim i austriackim, zazwyczaj portretowanych jako liberalni wyznawcy judaizmu i reprezentujących głównie generację wnuków Ocalałych. Jakub Gortat porównuje Yoela do detektywa albo dziennikarza śledczego¹⁶. Bohater prowadzi tak naprawdę dwa dochodzenia – obok badań dotyczących tragicznych wydarzeń z 1945 roku pojawia się wątek zeznań matki głównego bohatera rzucających nowe światło na jego tożsamość, bowiem kobieta nie jest tak naprawdę Żydówką. Inaczej niż w przypadku *Mieszkania* czy *Umiera się tylko dwa razy* historia ta nie jest opowiedziana w formie trzymającego w napięciu kryminału, ponieważ ma zdecydowanie wolniejsze tempo, co podkreśla Gortat:

Choć kilka twistów fabularnych, jak ten dotyczący sekretu matki Yoela, napędza akcję, nowe, nieoczekiwane wydarzenia studzą entuzjazm protagonisty. Należy zatem przyznać rację recenzentowi „The Hollywood Reporter”, według którego „temperatura cały czas pozostaje z uporem letnia”¹⁷.

Na pierwszy plan w filmie Greenberga wysuwa się nie samo śledztwo, lecz zmagania bohatera z przeszłością oraz własną tożsamością, które graniczą niemal z obsesją.

¹⁴ Zob. Tamże.

¹⁵ Mimo fikcjonalizacji czytelne jest nawiązanie Greenberga do wydarzeń w Rechnitz. Zob. Jakub Gortat, *Wydobywanie nazistowskiej przeszłości we współczesnym filmie austriackim. »Murer – Anatomia procesu« (2018) i »Świadeństwo« (2017)*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. tenże, Wrocław 2023, s. 421-437.

¹⁶ Zob. Tamże, s.425.

¹⁷ Tamże,s.425-426.

Protagonisci większości z przywołanych dzieł nie są jednak migrantami, lecz jedynie odwiedzają Niemcy lub Austrię. Celem ich podróży jest rozwiązanie pewnej tajemnicy, odkrycie prawdy o przodkach czy też konfrontacja z przeszłością. Wyjątek stanowi dokument Yael Reuveny, która przeprowadziła się z Izraela do Niemiec, o czym widz dowiadyuje się już z pierwszej sceny *Do widzenia, Herr Schwarz* – rozgrywa się ona w Izraelu, w mieszkaniu rodziców reżyserki. Rozmawiają oni o nowym domu ich córki i mają na ten temat różne opinie, a w szczególności ojciec pozostaje sceptyczny, mówiąc o „obrzydliwej diasporze” i zastanawiając się, czy nazywanie Niemiec domem nie jest przesadą. Scena kończy się pytaniem, czy reżyserka zostanie tam na stałe. Rodzice kierują je do Reuveny stojącej za kamerą, co sprawia, że widz ma wrażenie, jakby bohaterowie zwracali się wprost do niego, zapraszając do dyskusji. Choć film skupia się na rekonstrukcji rodzinnej historii, to postawione na początku pytanie cały czas towarzyszy poszukiwaniom informacji o przeszłości, o czym pisze Lea Wohl von Haselberg¹⁸.

Tym samym dokument w reżyserii Reuveny można przypisać również do drugiej grupy filmów, a mianowicie tych opowiadających o jeridzie, czyli opuszczeniu Izraela i dylematach spowodowanych taką przeprowadzką. Jest to główny temat *Powrotu do ojczyzny*, który zostanie dokładniej przeanalizowany w dalszej części tego podrozdziału. Do tej kategorii zalicza się także izraelsko-niemiecko-francuska koprodukcja *Playoff* (2011, reż. Eran Riklis). Główny bohater, Max Stoller to tzw. Yekke – jak w Izraelu określa się niemieckojęzycznych Żydów. Jest on znanym trenerem koszykówki, który przyjeżdża do Frankfurtu nad Menem, aby doprowadzić lokalną drużynę do mistrzostw¹⁹. Przyjęcie tej pracy spotyka się nie tylko z brakiem zrozumienia wśród najbliższych, lecz wywołuje także ostracyzm ze strony izraelskiego społeczeństwa. Akcja filmu rozgrywa się w roku 1982. Wprawdzie już w latach 70. XX wieku wizerunek Niemiec w Izraelu zaczął się poprawiać²⁰, lecz decyzja o emigracji wciąż mogła budzić spore kontrowersje. Choć Stoller (Ocalały z Holokaustu) stara się odciąć od swoich niemieckich korzeni (m.in. poprzez używanie

¹⁸ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Das Verschwinden der Zeitzeugen und neue Formen der Erinnerung: Perspektiven der dritten Generation im Dokumentarfilm*, [w:] *Die Zukunft der Erinnerung. Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021, s.225-226.

¹⁹ Film ten jest inspirowany biografią Ralpha Kleina – izraelskiego koszykarza i trenera.

²⁰ W latach 90. XX wieku pod wpływem m.in. ksenofobicznych pogromów w Niemczech obraz ten znowu się pogorszył, aby ulec polepszeniu w nowym stuleciu. Zob. Moshe Zimmermann, *Facelift – Das Image der Deutschen in Israel seit der Wiedervereinigung*, [w:] „Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte“, nr 41, 2013, dostęp online:

https://humanities1.tau.ac.il/german_history/images/Files/Yearbook_Files/TAJB_2013_Zimmermann.pdf, [dostęp: 01.10.2024].

angielskiego), to przez społeczeństwo większościowe jest odbierany jako Żyd, Izraelczyk, który musiał opuścić Niemcy, stając się przez to stroną w debacie o winie i wybaczeniu, jak zauważa Tobias Ebbrecht-Hartmann²¹. Powrót do ojczyzny zmusza protagonistę do stawienia czoła przeszłości i wspomnieniom z dzieciństwa. Do konfrontacji dochodzi też między Stollerem a kapitanem drużyny (Thomasem), który nie chce z nim współpracować – „Thomas widzi w trenerze z Izraela nie tylko powód »narodowego wstydu«, ale też powód, dla którego jego ojciec, który w czasie wojny był bohaterem, dzisiaj jest niedocenianym i złamanym człowiekiem. Idealizacja ojca staje się oskarżeniem wobec ofiary”²². Interesującym zabiegiem jest opowiedzenie o tych dylematach poprzez historie o sporcie – zmagania na boisku stają się niejako pretekstem do opowieści o trudnych powojennych relacjach niemiecko-izraelskich. Fabuła Riliksa wyróżnia się na tle innych dzieł z korpusu badawczego, bowiem przedstawia emigrację z Izraela Żyda, który pamięta przedwojenne Niemcy. Przywoływane w tym podrozdziale filmy skupiają się natomiast na doświadczeniach przedstawicieli kolejnych generacji po Szoa, w szczególności trzeciego pokolenia.

Nieprzetłumaczalna Obcość – analiza filmu *Gdzie indziej*

W XXI wieku „(...) nastąpił prawdziwy renesans niemiecko-izraelskich koprodukcji filmowych, z których wiele poświęconych jest eksploracji powojennych stosunków niemiecko-izraelskich”²³. Jedną z nich jest film *Gdzie indziej*, który swoją premierę miał na Berlinale w 2014 roku, tam właśnie otrzymał nagrodę *Dialogue en perspective*. Amrami została doceniona także na innych festiwalach, m.in. w Karlowych Warach (*Independent Camera*), ponadto jej pełnometrażowemu debiutowi przyznano predykat „wartościowy”²⁴. Julia Teichmann określiła *Gdzie indziej* mianem spóźnionego *coming-of-age movie*²⁵, bowiem opowiada o zagubionej 30-letniej kobiecie, wiecznej studentce, która nie potrafi dokończyć projektu związanego z pracą magisterską o nieprzetłumaczalnych słowach. Noa pochodzi z Izraela, ale mieszka w Berlinie, gdzie studiuje. Kobieta nie może wyobrazić sobie

²¹ Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge. Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte*, Berlin 2015, s. 257.

²² Tamże.

²³ Rachel Seelig, Amir Eshel, *Editors' Introduction*, [w:] *The German-Hebrew Dialogue. Studies of Encounter and Exchange*, red. tychże, Berlin, Boston 2018, s.10.

²⁴ Uzasadnienie jury w związku z przyznaniem predykatu, zob.

<https://www.fbw-filmbewertung.com/film/anderswo>, [dostęp: 10.10.2024].

²⁵ Zob. Julia Teichmann, *Anderswo (2014)*, [w:] „Filmdienst“, 27.05.2021,

<https://www.filmdienst.de/film/details/545465/anderswo-2014#filmkritik>, [dostęp: 10.10.2024].

przeprowadzki do innego niemieckiego miasta, choć jej partner ma szansę na pracę w Stuttgarcie. Wątek ten współgra z obrazem niemieckiej stolicy jako ulubionej destynacji wśród młodych Izraelczyków. Amrami ukazuje swoją bohaterkę w momencie kryzysu, z którym Noa stara sobie poradzić, przyjmując leki psychotropowe. Gdy komisja przyznająca stypendia badawcze nie przedłuża jej finansowania, protagonistka spontanicznie kupuje bilety do Izraela, aby spędzić kilka dni z rodziną. Ostatecznie zostaje dłużej, ponieważ jej babcia trafia do szpitala, choć trudno ocenić, czy nie jest to jedynie wymówka pozwalająca kobiecie uciec od problemów, które czekają na nią w Berlinie. Noa – podobnie jak Amrami – wyjechała do Niemiec na studia, a więc trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowi ona filmowe *alter ego* reżyserki, na co wskazują recenzenci²⁶. Sama reżyserka w wywiadzie dla „Jüdische Allgemeine” potwierdza, że jej film opowiada wprawdzie fikcyjną historię, lecz można w niej znaleźć wiele autobiograficznych elementów²⁷. Wybór środków stylistycznych podkreśla intymny charakter tego debiutu. Uwagę zwracają przede wszystkim liczne ujęcia nakręcone kamerą z ręki sprawiające wrażenie, jakoby widz był naocznym świadkiem wydarzeń. Budzi to także skojarzenia z estetyką kina niefikcjonalnego. Także uwzględnienie wywiadów nakręconych przez bohaterkę do jej pracy naukowej sprawia, że granica między fikcją a dokumentalizmem zaciera się – szczególnie, że Noa występuje w tym wypadku w roli *nomen omen* reżyserki pokazywanych materiałów.

²⁶ Zob. Marie Rövekamp, *Ester Amrami mit »anderswo«: Das große Kind*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 29.01.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-grosse-kind-3606964.html>, a także zob. Gregor Torinus, *Anderswo*, [w:] „Filmstars”, <https://www.filmstarts.de/kritiken/226297/kritik.html>, oraz zob. Axel Timo Purr, *Anderswo*, [w:] „Artechock”, <https://www.artechock.de/film/text/kritik/a/anders0.htm>, [dostęp: 08.11.2024].

²⁷ Zob. Ester Amrami, Katrin Richter, »*Wir waren Exoten*«, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 01.02.2015 <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/wir-waren-exoten/>, [dostęp: 08.11.2024].



Ilustracja 63. Filmy w filmie (bohaterka jako reżyserka), quasi-dokumentalizm w dziele Ester Amrami

W recenzji dla „Tagesspiegel” Marie Rövekamp określa bohaterkę *Gdzie indziej* mianem „dużego dziecka”²⁸. Jej zachowanie w domu rodzinnym rzeczywiście może wydawać się infantylne. Noa przychodzi do łóżka rodziców i zajmuje miejsce między nimi, a przy

²⁸ Zob. Marie Rövekamp, *Ester Amrami mit....*

przeglądaniu pamiątek po babci wybucha płaczem i wtulając się w matkę, wyznaje, jak bardzo za nią tęskni. Kobieta jest zdziwiona i zauważa, że przecież jest obok niej.



Ilustracja 64. Noa jako „duże dziecko”

Tęsknota, o której mówi Noa, wiąże się raczej z jej sytuacją w Niemczech. Za jeden z głównych tematów tego dzieła można bowiem uznać doświadczenie migracji i poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, gdzie jest dom. W opisach filmu na stronach festiwali czy przeglądów powtarzają się nieprzetłumaczalne niemieckie słowa – „Heimat” oraz „Heimatlosigkeit”²⁹. Co ciekawe, nie pojawiają się one w projekcie naukowym protagonistki, chociaż Amrami przyznaje, że pytanie o to, czym jest dla niej Heimat, stanowiło punkt wyjścia do pracy nad *Gdzie indziej*³⁰. W jednym z wywiadów reżyserka wyznała – „Oczywiście jest to wymyślona historia, ale konflikt ukazany w filmie dotyczy również mnie i tego, gdzie jest mój dom”³¹. Jako polski ekwiwalent „Heimatu” słowniki często podają „ojczyznę”, a więc „Heimatlosigkeit” powinno opisywać stan nieposiadania czy też braku ojczyzny. Warto zaznaczyć, że „Heimat” bazuje na słowie *Heim* (pol. dom), do którego dołączono sufiks. Inne polskie synonimy tego słowa to: strony rodzinne, mała ojczyzna,

²⁹ Słowa te padają także kilkakrotnie w wywiadzie z reżyserką dla „Jüdische Allgemeine”. Zob. Ester Amrami, Katrin Richter, »Wir waren Exoten«...

³⁰ Zob. Ester Amrami, Jan Kixmüller, *Heimat ist kein Ort*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 14.02.2014, <https://www.tagesspiegel.de/potsdam/landeshauptstadt/heimat-ist-kein-ort-7254232.html>, [dostęp: 10.10.2024].

³¹ Ester Amrami, Katrin Richter, »Wir waren Exoten«...

miejsce pochodzenia³². *Gdzie indziej* ukazuje dylematy bohaterki dotyczące przynależności, które wyrażają się np. w scenie rozmowy telefonicznej z Jörgiem, jej niemieckim chłopakiem³³. Rozgrywa się ona po nieplanowanym wyjeździe kobiety do Izraela:

Jörg: Gdzie jesteś?

Noa: W domu

J: Nie, ja jestem w domu. Gdzie ty jesteś?³⁴

Podczas gdy dla bohaterki desygnatem słowa „dom” okazuje się w tej rozmowie Izrael, to jej partner ma na myśli ich wspólne mieszkanie w Berlinie.

Odpowiedzi na pytanie, czym i gdzie jest dom, Noa szuka również u swojej babci. Pochodzi ona z Czerniowic, przeżyła pobyt w obozach, aby po wojnie zamieszkać w Izraelu. Ostatnia scena filmu ukazuje wywiad zrobiony zapewne podczas wcześniejszej wizyty protagonistki w Izraelu. Babcia opowiada o językach, którymi się posługuje (jidysz, polski, rosyjski, niemiecki, hebrajski). Na pytanie, w jakim języku czuje się, jakby była w domu, nie odpowiada bezpośrednio, lecz wymijająco stwierdza, że najważniejsze jest zdrowie. Jednocześnie reżyserka sugeruje widzowi, że także babcia głównej protagonistki odczuwała tęsknotę za domem. Na łożu śmierci kobieta majaczy i myśli, że za szpitalnymi drzwiami zobaczy rodzinne Czerniowce. Wielojęzyczność i zmiany miejsca zamieszkania tej bohaterki mają jednak zupełnie inny charakter niż w przypadku jej wnuczki, której migracja związana jest z możliwościami i samorozwojem. Trudno więc porównać ich losy, lecz takie zestawienie pozwala traktować *Gdzie indziej* jako rodzaj refleksji nad żydowskim życiem w diasporze kiedyś i dziś.

W dziele Amrami obok tematu migracji oraz poszukiwania własnego miejsca w świecie istotny jest także wątek miłosny. Do Izraela przyjeżdża niezapowiedzianie nie tylko Noa, lecz trochę później również Jörg, gdyż zaniepokoił go nagły wyjazd partnerki. Motyw romantycznej relacji między bohaterami, którzy pochodzą z różnych państw, powraca w niemiecko-izraelskich koprodukcjach z ostatnich lat, czego przykładami są: *Koszerny pocałunek* (*Kiss me kosher*, 2020, reż. Shirel Peleg), *Podróż Hanny* (*Hannas Reise*, 2014, reż. Julia von Heinz) oraz *Cukiernik* (*The Cakemaker*, 2017, reż. Ofir Raul Graizer). Historia

³² Nie jest to idealne tłumaczenie, bowiem w języku niemieckim funkcjonuje także inne słowo, które stanowi ekwiwalent polskiej „ojczyzny” – *Vaterland*. Więcej o tłumaczeniu słowa ojczyzna pisze np. Anna Wierzbicka, zob. Anna Wierzbicka, *Słowa klucze: różne języki – różne kultury*, Warszawa 2019, s. 295-344.

³³ Z główną bohaterką łączy Amrami nie tylko migracja do Berlina, lecz także fakt, że obie są w związku z Niemcami. Współscenarzystą filmu jest zresztą mąż reżyserki – Momme Peters, Niemiec.

³⁴ *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami).

miłosna przedstawiona w *Gdzie indziej* budzi skojarzenia z przywoływanym już we wcześniejszym podrozdziale filmem – *Rosjanin to ten, który kocha brzozy* (*Der Russe ist einer der Birken liebt*, 2022, reż. Pola Beck). Podobnie jak Beck także Amrami stawia pytanie o możliwość porozumienia między osobą z tłem migranckim a partnerem, który nigdy nie opuścił swojej ojczyzny. W trakcie jednej z kłótni Jörg wskazuje na problemy z komunikacją, zrozumieniem. Kontrast między bohaterami został zaznaczony przez reżyserkę już na poziomie wizualnym – Noa (grana przez znaną izraelską aktorkę Netę Riskin) ma długie ciemne włosy, a Jörg jest wysokim blondynem.



Ilustracja 65. Kontrast między bohaterami filmu *Gdzie indziej*

Brat protagonistki żartuje, że wygląda jak członek Hitlerjugend. Również pod względem charakterów Noa i Jörg stanowią swoje przeciwieństwa – ona jest impulsywna, on spokojny. Amrami widzi w nim „kotwicę”, której główna bohaterka może się przytrzymać³⁵. Choć protagonistom udaje się przetrwać trudne chwile i wiele niezręczności, to – jak zauważają Rachel Seelig i Amir Eshel – wciąż pozostaje między nimi napięcie związane z różnicami kulturowymi oraz niedopowiedzeniami³⁶.

Wprawdzie Jörg jest postacią drugoplanową, lecz odgrywa bardzo ważną rolę dla filmu. Tobias Ebbrecht-Hartmann twierdzi, że *Gdzie indziej* umożliwia niemieckiej publiczności wgląd w izraelską codzienność z dala od obrazów konfliktu na Bliskim Wschodzie pokazywanych w serwisach informacyjnych, a Jörg staje się tym samym reprezentantem nie-

³⁵ Zob. Ester Amrami, Katrin Richter, »Wir waren Exoten«....

³⁶ Zob. Rachel Seelig, Amir Eshel, *Editors' Introduction*..., s. 10.

żydowskiej publiczności w tym świecie³⁷. Przypomina o tym np. scena zwiedzania bunkru czy też udziału w uroczystościach upamiętniających poległych żołnierzy, które dla Niemca okazują się zbyt przytłaczające. Także izraelski czarny humor pozostaje dla niego niezrozumiały, o czym piszą Rachel Seelig i Amir Eshel³⁸. Ukazuje to scena, w której brat głównej protagonistki (Dudi) przynosi Jörgowi koszulkę do spania – jest to sportowy T-shirt Bayernu Monachium.

Dudi: Znasz Schweinsteigera?

Jörg: Jasne.

D: Jego ojciec zmarł w Auschwitz.

J: Co?

D: Spadł ze strażnicy.

J: O.

D: Stary, to był żart³⁹.

Na twarzy niemieckiego bohatera maluje się jednak zakłopotanie, co można tłumaczyć nie tylko różnym poczuciem humoru, ale także innym stosunkiem do żartów o Auschwitz w Niemczech. Jednocześnie doświadczenia Jörga w Izraelu przypominają o statusie głównej bohaterki w Berlinie, gdzie to ona jest tą Obcą⁴⁰.

Noa jest podwójnie obca w Berlinie – jako Żydówka, i jako obywatelka Izraela. Wątek podwójnej obcości pojawił się także w odniesieniu do uchodźców kwotowych z byłego ZSRR, lecz w przeciwieństwie do nich bohaterka *Gdzie indziej* może odpowiadać wyobrażeniom społeczeństwa większościowego o Żydach, ponieważ pochodzi z Izraela. Obcość protagonistki zostaje wyrażona już poprzez pierwszą scenę filmu. Noa wygląda przez okno – nad różnymi elementami rzeczywistości pojawiają się podpisy. Są to słowa w języku niemieckim wraz z ich rodzajnikami oraz podziałem na sylaby, częściowo także podkreślonym rozłożeniem akcentów. Zapisy te budzą skojarzenia ze słownikiem i nauką języka obcego. W dwóch miejscach widoczne są znaki zapytania, które zamieniają się w hebrajskie słowa. W ten sposób Amrami uświadamia widzom, że główna bohaterka znajduje się w obcym jej otoczeniu. Także tytuł filmu, gdy pojawia się na ekranie, przypomina o Inności, bowiem niemieckie słowo (*Anderswo*) zostaje zapisane od prawej strony, zgodnie z zasadami języka hebrajskiego, co można uznać za ciekawy przykład

³⁷ Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge...*, s. 276.

³⁸ Zob. Rachel Seelig, Amir Eshel, *Editors' Introduction...*, s. 10.

³⁹ *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami).

⁴⁰ Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge...*, s. 273-276.

hybrydowości. Obcość i zmaganie się z obcym językiem podkreśla w sposób humorystyczny scena, w której Jörg instruuje matkę i siostrę swojej partnerki, ale po części także ją samą, jak wymawiać umlauty, aby móc poprawnie powtórzyć jego imię.



Ilustracja 66. Podkreślanie Inności, Obcości bohaterki filmu *Gdzie Indziej*

Refleksja nad tym, jak język warunkuje doświadczenia migrantów, jest także obecna we wcześniejszym krótkometrażowym filmie reżyserki p.t. *Your Tisch Is Not My Table* (2007, reż. Ester Amrami), co opisuje Ebbrecht-Hartmann⁴¹. Odgrywa ona też kluczową rolę w *Gdzie indziej* ze względu na wspomniany projekt badawczy głównej bohaterki. Noa przeprowadza wywiady z różnymi migrantami mieszkającymi w Berlinie, którzy opowiadają

⁴¹ Zob. Tamże, s.273.

o nieprzetłumaczalnych słowach z ich języków ojczystych⁴². Te nagrania powracają w formie „filmu w filmie” i stanowią metakomentarz do zmagania głównej bohaterki. Przykładowo na początku, gdy kobieta jeszcze jest w Niemczech, pojawiają się wywiady dotyczące portugalskiego słowa „saude” oznaczającego rodzaj nostalgii oraz włoskiego „magone” (rodzaj ucisku na żołądek, smutku). Oba można odnieść do stanu psychicznego protagonistki, tęskniącej za domem, gdy czuje się zagubiona i przytłoczona problemami. Natomiast wywiad o arabskim słowie (*Tuqburni*) wyrażającym miłość do drugiej osoby, która jest tak silna, że wolałoby się umrzeć przed nią, antycypuje wątek choroby i śmierci babci. Natomiast wywiad poświęcony słowu „matje” (związane jest ono ze złością) koresponduje z narastającą frustracją, którą Noa odczuwa ze względu na zachowanie siostry i mamy. Zestawiając losy głównej bohaterki z wywiadami, reżyserka wskazuje na analogie między doświadczeniami żydowskiej diaspory i innych migrantów:

Ze świadomości, że język jest decydującym sposobem wyrażania kultury, powstał pomysł, żeby uczucia obcości i izolacji, które towarzyszą Noa, przekazać poprzez brakujące głowa. Jednocześnie pokazujemy, że jest to coś, co przekracza osobistą, subiektywną historię, że jest to rodzaj globalnego doświadczenia, które dotyka każdego, kto opuszcza swoją ojczyznę⁴³.

Taka perspektywa wydaje się typowa dla przedstawicieli trzeciego pokolenia, którzy zwracają uwagę na podobny los różnych grup mniejszościowych. Paralele między losami żydowskich protagonistów i innych migrantów kreuje także Eran Riklis we wspomnianym już filmie *Playoff*. Główny bohater odwiedza mieszkanie, w którym przed wojną żył z rodzicami, a dzisiaj jest ono domem tureckiej rodziny. Tobias Ebbrecht-Hartmann pisze o rodzaju palimpsestu wykreowanym w tym dziele: „Wspomnienia Stollera o wypędzeniu z Niemiec nakładają się na doświadczenie migracji Deniz [turecka bohaterka – przyp. O.W..] i jej sytuację jako samotnej matki”⁴⁴. Pokrywanie się tych dwóch historii znajduje wyraz na poziomie wizualnym, na co badacz również zwraca uwagę⁴⁵. W jednej ze scen główny bohater staje przed cukiernią, z której jako dziecko ukradł kawałek ciasta, co według niego miało wpływ na aresztowanie ojca przez Gestapo i stanowi źródło poczucia winy mężczyzny. W witrynie cukierni odbija się szyld tureckiego lokalu, łącząc przeszłość z teraźniejszością, dla której kluczowy staje się temat migracji gastarbeiterów z Turcji.

⁴² Jednym z nich jest Władimir Kaminer, autor wspomnianej już powieści *Russendisko*.

⁴³ Cyt. za: Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge...*, s. 274.

⁴⁴ Tamże, s. 261.

⁴⁵ Zob. Tamże, s. 259-260.



Ilustracja 67. Palimpsest w filmie *Playoff* – cukiernia, którą bohater znał z dzieciństwa i ślady nowych mieszkańców tej dzielnicy - Turków

Trudno zapomnieć, że migracja do Niemiec w przypadku Żydów ma szczególne znaczenie, bowiem rozgrywa się w cieniu pamięci o Holokauście oraz debat dotyczących konfliktu na Bliskim Wschodzie. Amrami nie pomija tych aspektów, nazywa je jednak „dźwiękami w tle”⁴⁶ opowiadanej historii. Temat konfliktu między Palestyną i Izraelem pojawia się np. w scenie, w której rodzina bohaterki ogląda wiadomości w telewizji, a Noa komentuje – „Nic dziwnego, że wszyscy nas nienawidzą”⁴⁷. Można to odnieść do antysemityzmu motywowanego nienawiścią do Izraela, z którym kobieta mogła spotkać się w Berlinie. W innej scenie stwierdza jednak, że jest jej obojętne, co Niemcy myślą o polityce Izraela, ponieważ obecne wydarzenia są tylko przecinkiem w historii. Tym samym potwierdzają się słowa reżyserki, że polityka stanowi tylko tło dla fabuły *Gdzie indziej*. Zwraca na to również uwagę Tobias Ebbrecht-Hartmann:

Ponieważ zawsze są tam obecne [temat Szoa i konfliktu na Bliskim Wschodzie – przyp. O.W], to w ogóle się ich nie dostrzega. Dlatego dźwięk syren w Yom Ha-Zikaron, Dzień Pamięci o Poległych Żołnierzach, wydaje się nagłym wtargnięciem tego, co realne. Gdy syreny zaczynają wyć i wszyscy wysiadają z aut na minutę ciszy, Noa po raz pierwszy po przyjeździe do Izraela widzi Jörga. Osobista radość triumfuje nad momentem kolektywnej żałoby⁴⁸.

⁴⁶ Zob. Tamże, s. 276.

⁴⁷ *Gdzie indziej* (Anderswo, 2014, reż. Ester Amrami).

⁴⁸ Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge...*, s. 276.

Dla zagadnień opisywanych w tej pracy kluczowy wydaje się sposób, w jaki reżyserka odnosi się do tematu pamięci Zagłady oraz wynikających z tego napięć w relacjach izraelsko-niemieckich – nawet jeśli jest to jedynie kilka scen, które tworzą wspomniane tło opowiadanej przez Amrami historii. Przykładowo matka głównej bohaterki komentuje pomysł córki, aby przedstawić Jörga babci, następująco: „Ostatnie, czego babcia potrzebuje, to Niemiec nad jej łóżkiem”⁴⁹. Można to odczytywać jako aluzję do negatywnego obrazu Niemców w Izraelu oraz przeszłości babci, Ocalałej z Holokaustu. Odwoływanie się do historii Szoa pozwalają postrzegać Noę jako przedstawicielkę trzeciego pokolenia. Warto zwrócić uwagę na scenę przeglądania przez bohaterkę zdjęć babci z czasów sprzed II wojny światowej – motyw, który można odnaleźć w wielu dziełach o potomkach Ocalałych. Interesujące wydaje się, że Noa nazywa Czerniowce, z których pochodziła jej babcia, wioską w Polsce. Z ostatniej sceny widz dowiaduje się wprawdzie, że kobieta chodziła do polskiej szkoły, jednakże Czerniowce były w tamtym okresie częścią Bukowiny. Można by się zastanawiać, czy wypowiedź bohaterki jest rodzajem skrótu myślowego, czy też dowodzi, iż dla trzeciego pokolenia dokładność historyczna traci na znaczeniu, co zostało podkreślone w podrozdziale poświęconym filmowym wizerunkom tej generacji. Amrami nie skupia się jednak na problemach konstytutywnych dla przedstawień wnuków Ocalałych, tj. problemie postpamięci i posttraumy Szoa, czy też żydowskiej tożsamości. Reżyserka nie zwraca także uwagi na uwikłanie głównej bohaterki w „teatr pamięci”. Tobias Ebbrecht-Hartmann twierdzi, że choć w losach protagonistki można odnaleźć elementy trudnej historii i teraźniejszości, jakie łączą Niemcy i Izrael, to stanowią one impuls do ogólnej refleksji nad migracją i poszukiwaniem domu⁵⁰. Wydaje się, że to właśnie ten drugi aspekt wysuwa się na pierwszy plan w filmie Amrami, o czym świadczy np. włączenie do sjużetu wspomnianych wywiadów z projektu badawczego o nieprzetłumaczalnych słowach. Noa jest Żydówką i obywatelką Izraela, ale także jedną z wielu osób o tle migranckim mieszkających dzisiaj w Berlinie.

Analizując niemiecko-izraelskie koprodukcje, Ebbrecht-Hartmann zauważa, że w ostatnich latach coraz więcej z nich porusza temat przekraczania granic, ukazując podróże z jednego kraju do drugiego⁵¹. *Gdzie indziej* także jest tego przykładem – jego akcja rozpoczyna się w niemieckiej stolicy, a następnie przenosi do Izraela i to właśnie tam

⁴⁹ *Gdzie indziej* (Anderswo, 2014, reż. Ester Amrami).

⁵⁰ Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge...*, s. 277.

⁵¹ Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Encounters and Interspaces: The Place of Germany and Germans in Israeli Cinema*, [w:] *Casting a Giant Shadow. The Transnational Shaping of Israeli Cinema*, red. Dan Chyutin, Rachel S. Harris, Bloomington 2021, s. 335-336.

w większości się rozgrywa. Powrót bohaterki do Berlina pod koniec filmu sugerują jedynie krótkie ujęcia ukazujące zaśnieżone dachy. Istotny jest kontrast między tymi dwoma miejscami wyrażony także na poziomie wizualnym, na co zwraca uwagę Ebbrecht-Hartmann⁵². Podkreśla go użycie barw – szary Berlin zostaje zestawiony z błękitem nieba w Izraelu oraz egzotyczną roślinnością. Noa wsiada do taksówki w Berlinie, gdzie panuje zima, a po cięciu montażowym wysiada z samochodu już w słonecznym Izraelu. Poprzez taki montaż Amrami sugeruje widzowi, że mimo geograficznej odległości i wielu różnic te dwa państwa pozostają bohaterce bardzo bliskie. Podobnie zmontowana została droga powrotna bohaterki do Niemiec. Najpierw na ekranie pojawiają się zielona pola i intensywnie świecące, zachodzące słońce, a po cięciu montażowym widać dachy pokryte śniegiem. Z szarością Berlina kontrastują również stroje bohaterki, która często nosi ubrania w intensywnie czerwonym kolorze.



Ilustracja 68. Kontrast między zimowym Berlinem a słonecznym Izraelem w *Gdzie indziej* – ujęcia następujące po cięciu montażowym

⁵² Zob. Tobias Ebbrecht-Hartmann, *Übergänge...*, s.274-275.

Gdy opiekunka babci pyta się, jak Noa wytrzymuje mróz w Niemczech, ta odpowiada, że do wszystkiego można się przyzwyczaić. Jednocześnie film Amrami pokazuje, jak trudny jest proces adaptacji do życia w innym miejscu. Do pewnego stopnia *Gdzie indziej* można odczytywać jako uniwersalne dzieło o doświadczeniu migracji, Obcości i Inności. Nawet jeśli kontekst pamięci o wydarzeniach II wojny światowej wciąż jest obecny, to pojawia się jedynie w tle, ustępując miejscu przeżyciom i emocjom bohaterki, które związane są z jej zagubieniem i poszukiwaniem własnego miejsca w świecie. Odróżnia to dzieło Amrami od większości przywoływanych w tym podrozdziale filmów o bohaterach z Izraela, w których wątek (post)pamięci Zagłady jest niezmiernie ważny. Jednocześnie *Gdzie indziej* można uznać za krok w stronę uwolnienia się filmowych wizerunków Żydów od „teatru pamięci” poprzez portretowanie ich doświadczeń nie tylko w odniesieniu do (post)traumy II wojny światowej.

Dlaczego akurat Niemcy? Analiza filmu *Powrót do ojczyzny*

Inaczej dzieje się w austriackim filmie niefikcyjnym *Powrót do ojczyzny*, w którym pamięć o Holokauście wysuwa się na pierwszy plan. To, co natomiast łączy ten dokument z dziełem Amrami, to motyw podróży i przekraczania granic. Jego akcja rozgrywa się w Izraelu, Austrii i Niemczech, a bohaterowie – podobnie jak Noa w *Gdzie indziej* – zastanawiają się, gdzie tak naprawdę jest ich dom. Nie jest to jednak główny temat tego filmu, bowiem Rohrer i Levanon – w przeciwieństwie do Amrami – skupiają się na wyjątkowości migracji Izraelczyków do Austrii bądź Niemiec i nie poszukują pomostów z doświadczeniem innych migrantów. Historie emigracji w *Powrocie do ojczyzny* mają rzeczywiście szczególny wymiar, bowiem dotyczą potomków Yekke, niemieckojęzycznych Żydów. Inaczej jest w przypadku bohaterki Amrami, której korzenie związane są z Europą Wschodnią. Głównymi protagonistami u Rohrer i Levanon są młodzi Izraelczycy – Dan, mieszkający dziś w Berlinie, oraz Guy, który znalazł swój dom w Salzburgu. Ważną rolę odgrywają też przedstawiciele pokolenia Ocalałych – dziadek Guy’a (Uri) oraz babcia Dana (Lea). Oboje pochodzą z Wiednia i muszą zmierzyć się z decyzją wnuków o jerydzie⁵³. Reżyserki poszukują odpowiedzi na pytanie – dlaczego młodzi obywatele Izraela przeprowadzają się do państw,

⁵³ Dokumentalistki znalazły tych bohaterów poprzez ogłoszenia w izraelskich gazetach i w domach opieki. Pisały, że szukają Żydów z Austrii oraz Niemiec, których wnukowie zdecydowali się tam przeprowadzić. Zob. Anna Goldenberg, Kat Rohrer, Gil Levanon, *Wir wollten nicht noch einen Holocaustfilm machen*, [w:] „Wina – das jüdische Stadtmagazin“, <https://www.wina-magazin.at/wir-wollten-nicht-noch-einen-holocaustfilm-machen/>, [dostęp: 17.10.2024].

które ich dziadkowie musieli opuścić w tak tragicznych okolicznościach. Roher wyjaśnia, co skłoniło je, do zajęcia się tym tematem:

To było około roku 2014, w czasach tzw. protestów Milky. Wielu Izraelczyków wyjechało z kraju z powodu wysokich kosztów utrzymania. Milky, izraelski pudding czekoladowy, był tańszy w Berlinie niż w Izraelu. Siostra Gil mieszkała już wtedy od ośmiu lat w Berlinie. Zapytałam Gil, co jej dziadek, który uciekł z Niemiec, o tym sądzi⁵⁴.

Powrót do ojczyzny powstał kilka lat po wspomnianych protestach. Swoją premierę miał w Austrii w październiku 2017 roku, następnie w listopadzie wszedł do niemieckich kin, a w 2019 roku był pokazywany na kilku żydowskich festiwalach filmowych w Stanach Zjednoczonych. W artykułach w niemieckich i austriackich mediach autorzy przede wszystkim zauważają, że Roher i Levanon podjęły interesujące i ważne tematy, jakim są zmagania trzeciego pokolenia z pamięcią o Holokauście oraz relacje Ocalałych z wnukami⁵⁵. Co istotne, zagadnienia te tak naprawdę nie pojawiają się w kinematografii austriackiej, co przemawia za analizą tego dzieła w ramach tej rozprawy i zestawieniem z wizerunkiem izraelskich migrantów, które Amrami tworzy w fikcyjnym *Gdzie indziej*.

Istotnymi protagonistkami *Powrotu do ojczyzny* są również same reżyserki – Kat Rohrer⁵⁶ (Austriaczka) oraz Gil Levanon (Izraelka). Twórczynie poznały się i zaprzyjaźniły w trakcie studiów w Nowym Jorku⁵⁷. Obie są przedstawicielkami trzeciego pokolenia – Kat ze strony sprawców, a Gil ofiar. Podczas gdy dziadek Levanon w 1937 roku uciekł z hitlerowskich Niemiec do Palestyny, dziadek Rohrer służył w Wehrmachcie i poległ na froncie w byłej Jugosławii. Do NSDAP wstąpił, gdy partia ta była w Austrii jeszcze nielegalna. Film rozpoczynają ujęcia ukazujące strych, ale dopiero ostatnia scena wyjaśnia tajemnicę tego miejsca. Pomieszczenie należy do rodziny Kat, a w znajdującej się tam skrzyni przechowywany jest nazistowski mundur jej dziadka. Na początku widz nie wie więc, jaką tajemnicę skrywa ta przestrzeń, natomiast słyszy słowa – „Nie wierzę w Niemcy. Oni byli źli,

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Artykuły poświęcone temu dokumentowi można odnaleźć m.in. na portalu filmdienst.de, epd-film.de, kino-zeit.de, a także w następujących czasopismach i magazynach „Furche”, „Der Tagesspiegel”, „Die Presse”, „Frankfurter Rundschau”, „Berliner Zeitung”, „Falter”.

⁵⁶ W pracę nad filmem zaangażowana była także matka Kat, znana austriacka dziennikarka – Anneliese Rohrer. Jest ona współautorką scenariusza.

⁵⁷ Więcej o relacji reżyserek, która rozwinęła się w trakcie pracy nad tym filmem, zob. Toi Staff, *Granddaughters of Nazi officer, Holocaust survivor fall in love making film*, [w:] „The Times of Israel”, 14.04.2018, <https://www.timesofisrael.com/granddaughters-of-nazi-officer-holocaust-survivor-fall-in-love-making-film/>, [dostęp: 16.10.2024].

tacy pozostali i będą nadal źli”⁵⁸. Wypowiada je dziadek Levanon, co wyjaśnia kolejna scena, ukazująca mężczyznę w salonie wraz z obiema reżyserkami. Nazistowski mundur schowany na strychu oraz wypowiedź dziadka Gil symbolizują trudne dziedzictwo, z którym musi zmierzyć się trzecie pokolenie. Jest ono związane z jednej strony z uwikłaniem pokolenia dziadków w nazistowski system i jego zbrodnie, a z drugiej z przekazywaną pokoleniowo traumą Holokaustu.

Różnica między perspektywą wnuków Ocalałych a potomków sprawców jest ważnym tematem filmu, który kilkakrotnie powraca. Również w samej historii powstania tego dokumentu odgrywa ona kluczową rolę, o czym przypomina anegdota o pierwszej wizycie Rohrer w Izraelu:

Na plaży w Tel Awiwie zauważyła [Rohrer – O.W.] owczarki niemieckie. Dla niej zwierzęta te kojarzyły się z nazistowskimi obozami koncentracyjnymi, gdzie były wykorzystywane jako psy stróżujące. Były również ulubionymi psami Hitlera. Dlaczego więc Izraelczycy trzymali owczarki niemieckie? Izraelka Gil Levanon (...) była zaskoczona zdziwieniem Rohrer. Czy owczarek niemiecki nie jest po prostu psem jak każdy inny? Obie zaczęły dyskutować o ojczyźnie i tożsamości oraz o tym, jak powinno zachowywać się trzecie pokolenie wnuków Ocalałych z Holokaustu⁵⁹.

Odmienność perspektyw wybrzmiewa też w jednej z rozmów prowadzonych przez Kat i Gil w filmie. W scenie nakręconej w wagonie kolejki podmiejskiej różnica w ich postawie zostaje zaznaczona w sposób wizualny – poprzez metalowy słupek w wagonie, który przecina kadr, oddzielając bohaterki od siebie. Kobiety sprzecząją się m.in. o to, jaką rolę dla Rohrer i tego, kim ona jest, odegrał fakt, że jej dziadek był nazistą, a także o sposób, w jaki Levanon przypomina Niemcom i Austriakom o ich przeszłości – m.in. poprzez wypowiedzi zabarwione czarnym humorem (podobnie jak Dudi w *Gdzie indziej*). Warto zaznaczyć, że w tle ich rozmowy słychać zapowiedź stacji Anhalter Bahnhof, z której w trakcie II wojny światowej odbywały się transporty Żydów do obozów.

⁵⁸ *Powrót od ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer).

⁵⁹ Anna Goldenberg, *Verminte Erinnerung*, [w:] „Falter“, 10.10.2018, <https://www.falter.at/zeitung/20181010/verminte-erinnerung>, [dostęp: 18.10.2024].



Ilustracja 69. Podzielony kadr - różnice w perspektywach reżyserek *Powrotu do ojczyzny*

Różnice między wnukami Ocalałych a przedstawicielami społeczeństwa większościowego w Austrii obrazują również fragmenty dokumentu poświęcone Guy'owi oraz jego austriackiej partnerce – Kathi. To właśnie dla niej zdecydował się na przeprowadzkę do Salzburga. Kobieta opowiada, że miała obawy przed pierwszym wyjazdem do Izraela ze względu na trwającą tam wojnę, co porównuje do lęku Guy'a przed antysemitką przemocą w Austrii. Mężczyzna nie zgadza się z tą perspektywą, a wymiana zdań kończy się polubownym stwierdzeniem Kathi, że nie chce się o to kłócić. W trakcie tej sceny statyczna kamera przygląda się rozmowie pary. Obserwacyjny charakter dokumentu docenił w swojej recenzji Falk Straub – „*Powrót do ojczyzny* jest pełen świetnych, inteligentnych, intensywnych rozmów, ale nigdy nie przeradza się w zwykłą serię gadających głów, ponieważ Levanon i Rohrer nie pozwalają swoim bohaterom mówić o sobie, ale do siebie nawzajem”⁶⁰. Wydaje się, że w recepcji tego filmu zdecydowanie istotniejszą rolę odgrywa treść aniżeli forma, która budzi skojarzenia z klasycznymi reportażami telewizyjnymi.

Z początku *Powrót do ojczyzny* był pomyślany właśnie jako klasyczny dokument obserwacyjny, dopiero później reżyserki postanowiły także same stanąć przed kamerą i włączyć do narracji własne refleksje i historie⁶¹. Efektem ich decyzji jest np. nakręcenie scen z dziadkiem Levanon, a także zorganizowanie dwóch dyskusji w większej grupie przedstawicieli trzeciego pokolenia (jednej w Tel Awiwie, drugiej w Berlinie). Podczas tych

⁶⁰ Falk Straub, *Über Heimat*, [w:] „Kino Zeit”, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/back-to-the-Fatherland-2017>, [dostęp: 18.10.2024].

⁶¹ Zob. Andrea Schurian, *Solange du nur glücklich bist*, [w:] „Nu“, nr 4, 2018, s.40.

spotkań przy stole siedzi też Kat, reprezentując drugą stronę, czyli perspektywę potomków sprawców. To ona zadaje trudne pytania, które stanowią punkt wyjścia do debat. Podczas pierwszego spotkania pyta, czy kiedykolwiek będzie to możliwe, aby Izraelczycy i Austriacy uwolnili się od przeszłości. Natomiast w trakcie rozmów w Berlinie wyznaje – „Czuję się zmęczona swoją rolą osoby, która pochodzi z rodziny sprawców. Czy wy też czujecie zmęczenie rolą potomków ofiar?”⁶². Za pomocą tych scen dokument odchodzi od obserwacyjnego trybu, ukazując perspektywę samych twórczyń i zbliżając się tym samym do trybu performatywnego. Prowadzone dyskusje można bowiem uznać za rodzaj metakomentarza do przedstawionych w *Powrocie do ojczyzny* historii Guy’a i Dana.

Uczestnicy spotkań dzielą się swoimi refleksjami o Izraelu, migracji oraz (post)pamięci o wydarzeniach II wojny światowej.. Gil opowiada o sytuacji na przyjęciu, kiedy pewien Niemiec w reakcji na informację, że kobieta pochodzi z Izraela, od razu zapewnił ją, iż w jego rodzinie nie było żadnych nazistów. Pozostali bohaterowie się śmieją, a jeden mężczyzna zauważa: „W przypadku takich rozmów nagle nie jesteś już człowiekiem, lecz stajesz się izraelsko-żydowskim obiektem”⁶³. Jego wypowiedź podkreśla uwikłanie izraelskich migrantów w „teatr pamięci”, w którym oni wcale nie mają ochoty uczestniczyć. Historia przytoczona przez Gil przypomina także scenę rozmów z niemieckimi przyjaciółkami Sharon Ryby-Kahn w *Nietutejszych* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn), gdy przedstawicielki społeczeństwa większościowego podtrzymują narrację, według której ich dziadkowie pozostają bez winy. Również w *Koktajlu mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch) pojawia się problem wypierania nazistowskiej przeszłości z pamięci komunikacyjnej. Szkolny kolega głównego bohatera podkreśla, że jego rodzina nie miała nic wspólnego z nazistami. Dima zwraca się do kamery, pytając przekornie: „Dlaczego spotykam tylko Niemców, których dziadkowie nie byli nazistami?”⁶⁴, co stanowi nawiązanie do wspomnianej już słynnej publikacji Haralda Welzera, Karoline Tschuggnall i Sabine Moller.

Powrót do ojczyzny rozpoczyna się od wyznania Gil, że zastanawia się nad przeprowadzką do Niemiec. Informuje o tym dziadka, na co ten bez momentu wahania odpowiada, że nie ma mowy. Nie tylko on nie pochwała emigracji wnuków do dawnej ojczyzny, także Lea (babcia Danego) wyznaje, że chociaż z początku nic nie powiedziała, to nie była entuzjastycznie nastawiona do wyjazdu wnuka. Ich rozmowę kończą odgłosy syren –

⁶² *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer).

⁶³ Tamże.

⁶⁴ *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch).

jest to pomost dźwiękowy do kolejnej sceny, która ukazuje ulicę w Izraelu podczas Dnia Pamięci o Holokauście, gdy wszystkie samochody stoją, a ludzie wysiadają i zatrzymują się. Ukazanie tej tradycji stanowi niejako uzupełnienie do pytania, które zadaje Lea – „Dlaczego akurat Niemcy?”⁶⁵, skoro to właśnie z tym krajem związana jest bezpośrednio historia Zagłady. Jedyne dziadek Guy’a wydaje się rozumieć decyzję wnuka o przeprowadzce. Uri, choć przeżył pobyt w obozie w Terezynie, nadal pozostaje mocno związany z Austrią. „Jest taki wiedeński. Jego język, słownictwo, struktura pozostały w latach 30. XX wieku”⁶⁶ – zauważa Rohrer. O związku z dawną ojczyzną przypomina np. scena, w której słucha niemieckojęzycznej muzyki (piosenki *Sag mir, wo die Blumen sind* w wykonaniu Marlene Dietrich). Warto zwrócić też uwagę na hobby Uriego, czyli pociągi. Na stworzonej przez mężczyznę makiecie można dostrzec wagoniki m.in. austriackiej kolei. Nietypowe wydaje się pozytywne konotowanie żydowskiego bohatera z pociągami, ponieważ w filmach zazwyczaj symbolizują one traumę Szoa. Jednakże to nie Ocalali znajdują się w centrum zainteresowania dokumentu, o czym przypominają reżyserki – „Pokazujemy bardzo mało z rodzinnych historii bohaterów. To brzmi strasznie, ale nie chcieliśmy robić kolejnego filmu o Holokauście. To miał być film o trzecim pokoleniu”⁶⁷.

W *Powrocie do ojczyzny* Levanon i Rohrer podejmują opisywany już w tej pracy wątek podróży Ocalałych oraz ich potomków do miejsc związanych z przeszłością. W tym przypadku jest to Wiedeń. Dokumentalistki pokazują, jak emocjonalne mogą być takie powroty. Świadczy o tym szczególnie scena, w której Uri – jadąc tramwajem po wiedeńskim Ringu – opowiada o traumatycznych przeżyciach związanych z aresztowaniem przez Gestapo właśnie w tramwaju. „Mówić o tym, to jedno, ale zupełnie inaczej jest siedzieć znowu w takim tramwaju. Zauważyliśmy, że nagle Uri znowu stał się dziewięcioletnim chłopcem, który bardzo się bał”⁶⁸ – podkreśla Levanon. W tym przypadku znaczące wydaje się miejsce akcji, które bezpośrednio wiąże traumatyczne wspomnienia z teraźniejszością. Scena ta budzi skojarzenia ze świadectwem Abrahama Bomby w dokumencie Claude’a Lanzmanna – *Szoa* (*Shoah*, 1985, reż. Claude Lanzmanna). Bomba był fryzjerem i w Treblince został zmuszony do obcinania włosów kobietom skazanym na śmierć w komorach gazowych. W filmie Lanzmanna o doświadczeniach z obozu opowiada właśnie w salonie fryzjerskim podczas wykonywania tej czynności.

⁶⁵ *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer).

⁶⁶ Anna Goldenberg, Kat Rohrer, Gil Levanon, *Wir wollten nicht...*

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże.

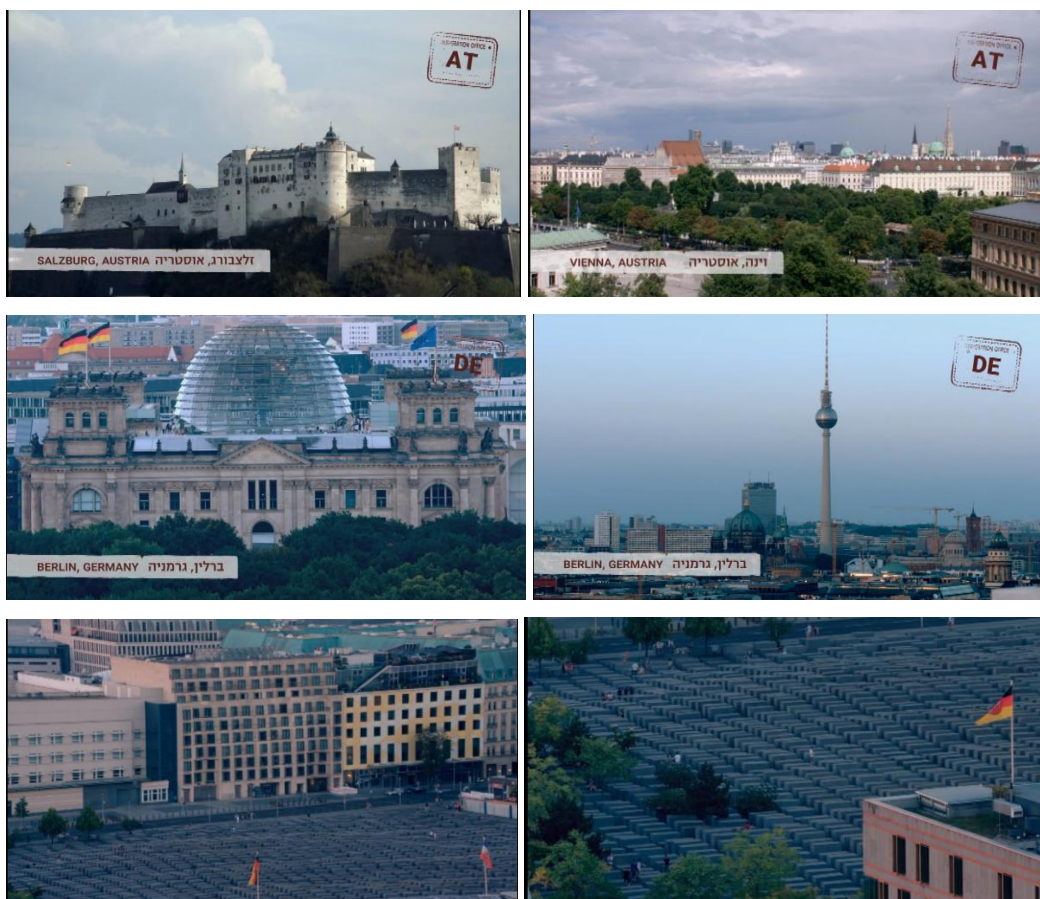


Ilustracja 70. Opowiadanie o aresztowaniu w tramwaju w filmie *Powrót do ojczyzny*

Warto zaznaczyć, że z motywem podróży koresponduje warstwa wizualna *Powrotu do ojczyzny*. Wiele ujęć wydaje się odwzorowywać spojrzenie turysty⁶⁹, o czym najbardziej przypominają znane widoki z Salzburga czy Wiednia. Pocztówkowego charakteru tym ujęciom dodają podpisy z nazwami miast oraz stempelki imitujące te paszportowe. „Rozmowy zostały przeplecione niemal kiczowatymi ujęciami Wiednia, Salzburga i Tel Awiwu z muzyką ilustracyjną, podczas gdy dyskusje wciąż odbijają się echem, a wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi”⁷⁰ – zauważa Judith Hoffmann z Ö1, austriackiej stacji radiowej. Interesujący wydaje się kontrast pomiędzy pocztówkowymi widokami z austriackich miast a ujęciami z Berlina, które oprócz charakterystycznej kopuły Bundestagu czy wieży telewizyjnej ukazują z lotu ptaka też Pomnik Pomordowanych Żydów Europy. Na poziomie wizualnym Niemcy (w przeciwieństwie do Austrii) są od razu kojarzone z tragedią Holocaustu. Dowodzi to, jak silnie wyobrażenie o RFN związane jest z refleksją o wydarzeniach II wojny światowej. Inaczej jest w przypadku Austrii, która przez lata kultywowała mit pierwszej ofiary i po roku 1945 nie stanęła pod pręgierzem opinii publicznej (w podobnym stopniu co Niemcy).

⁶⁹ Zob. John Urry, *Spojrzenie turysty*, tłum. Alina Szulżycka, Warszawa 2007.

⁷⁰ Judith Hoffmann, *Sehnsucht junger Israelis. Dokumentarfilm »Back to the Fatherland«*, [w:] „Ö1”, 9.11.2018, <https://oe1.orf.at/artikel/651444/Dokumentarfilm-Back-to-the-Fatherland>, [dostęp: 18.10.2024].

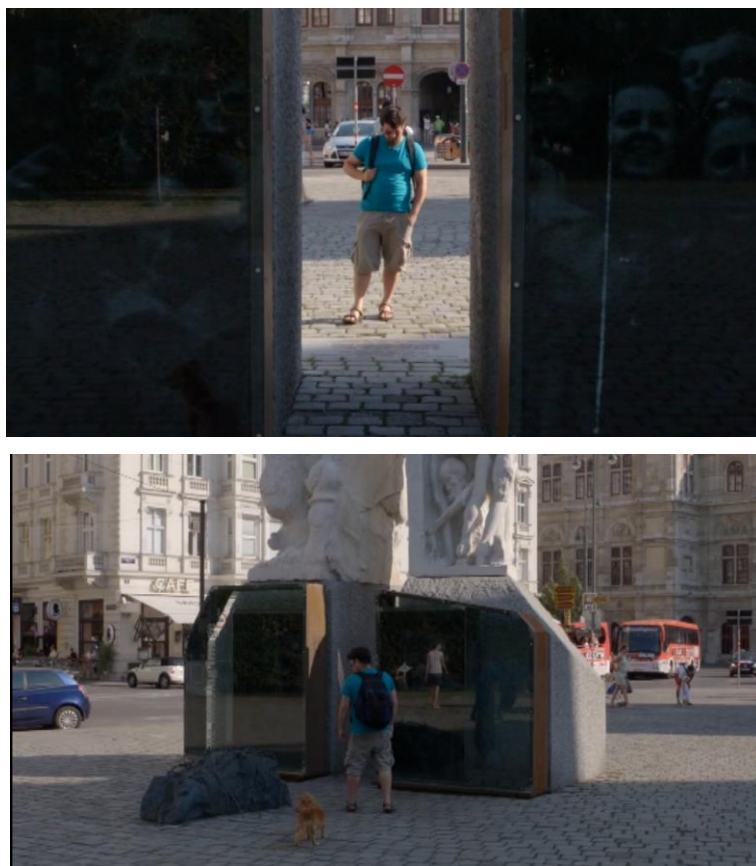


Ilustracja 71. Spojrzenie turysty w filmie *Powrót do ojczyzny*

Jednak w samych rozmowach reżyserek oba państwa przedstawiane są jako w równym stopniu odpowiedzialne za prześladowania Żydów. Stanowi to świadectwo przemian w obrębie austriackiej polityki pamięci, która współcześnie odchodzi od mitu pierwszej ofiary Hitlera. Nie bez znaczenia jest perspektywa Kat Rohrer. Reżyserka jako wnuczka nazisty jest świadoma roli, jaką Austria odegrała w historii Zagłady. Dzięki temu możliwe było stworzenie dokumentu wskazującego na dylematy związane z żydowskim życiem w Austrii – w państwie współodpowiedzialnym za zbrodnie II wojny światowej. Co więcej, w jednej ze scen rozgrywających się w trakcie podróży do Wiednia, Dan wyznaje – „Czuję się tutaj, w Wiedniu, trochę zestresowany. Może ze względu na historię mojej rodziny. Staram się otrząsnąć, ale jakoś wciąż to ze mną pozostaje. W Niemczech zazwyczaj się tak nie czuję”⁷¹. Słowa te (w formie komentarza typu *voice-over*) towarzyszą ujęciom ukazującym mężczyznę przed wiedeńskim Pomnikiem przeciwko wojnie i faszyzmowi, który – w momencie nagrywania filmu – został rozszerzony o instalację *Brakujący obraz* (*The missing image*) Ruth

⁷¹ *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer).

Beckermann. Autorka umieściła nagrania przedstawiające antysemickie akty przemocy, do których doszło wraz z ogłoszeniem anszlusu w marcu 1938 roku⁷², przez co zwraca uwagę na postawę Austriaków, czerpiących radość z poniżania Żydów. Dan staje w przesmyku pomiędzy dwoma bryłami, z których składa się pomnik, a tym samym też dwoma ekranami z instalacji Beckermann. Sprawia to wrażenie uwięzienia bohatera pomiędzy obrazami z tragicznej przeszłości.



Ilustracja 72. Instalacja *Brakujący obraz* w filmie *Powrót do ojczyzny*

O ciężarze, jaki spoczywa na generacji wnuków, świadczy również przywoływana już scena, w której reżyserki jadą kolejką w niemieckiej stolicy. Gil wyznaje, że gdy po raz pierwszy odwiedziła Berlin i Wiedeń, to korzystając z transportu miejskiego, nie ustępowała miejsca starszym osobom, ponieważ nie wiedziała, co robili w trakcie wojny. To zachowanie, które z perspektywy czasu nazywa dziecinnym, dawało jej satysfakcję. Interesująca jest też postawa Guy'a, na co zwraca uwagę w jednym z wywiadów Rohrer. Mężczyzna wprawdzie twierdzi,

⁷² Więcej o tym projekcie można przeczytać na oficjalnej stronie Ruth Beckermann, zob. <https://www.ruthbeckermann.com/en/projects/projectlist/the-missing-image/>, [dostęp: 18.10.2024].

„(...) że Holocaust nie ma na niego wpływu, co nie jest jednak prawdą. Ciągłe martwi się o neonazistów i Arabów. Nie jest pewny, czy przeprowadzka do Salzburga była dobrą decyzją”⁷³. W filmie Guy wyznaje: „Kiedy poczuję się niedobrze ze względu na polityczną sytuację, to opuszczamy kraj pierwszym możliwym samolotem. Uderz mnie raz – wstydź się. Uderz mnie drugi raz – wstyd mi. Dużo nauczyłem się od dziadka”⁷⁴. Jego słowa potwierdzają to, jak bardzo doświadczenia generacji dziadków wpłynęło na trzecie pokolenie. W postawie Guy’a odbija się mentalność Ocalałych, którzy po wojnie osiedli w Niemczech lub Austrii, lecz żyli w ciągłej gotowości do wyjazdu, obawiając się powtórki z historii.

Powrót do ojczyzny jest nie tyle filmem o migrantach z Izraela, którzy mieszkają dziś w Berlinie bądź Salzburgu, co obrazem relacji między Ocalałymi i ich wnukami w obliczu decyzji o jерidzie. Dokument ten „(...) pokazuje traumę, którą w izraelskich rodzinach wywołało Szoa. Przede wszystkim przedstawia jednak głęboką miłość pomiędzy dziadkami i ich wnukami”⁷⁵. Nie jest to więc dzieło o rodzinnych konfliktach, lecz o pojednaniu, o czym pisze Barbara Petsch w recenzji dla „Die Presse”⁷⁶. O pojednawczej wymowie dokumentu świadczy jedna z ostatnich scen, w której Gil informuje dziadka, że podjęła ostateczną decyzję o wyjeździe. W zbliżeniach widać, jak mężczyzna trzyma za ręce nie tylko wnuczkę, ale też Kat. Ten czuły gest niejako przeczy jego wcześniejszej wypowiedzi, jakoby nigdy nie mógł zaprzyjaźnić się z Niemcem, nawet jeśli ta osoba byłaby dobra dla jego wnuczki. Kat jest wprawdzie Austriaczką, ale trudno ocenić, czy dla bohatera ten fakt miał znaczenie, biorąc pod uwagę, że jest ona wnuczką nazisty. Sama Levanon podkreśla też w wywiadach zmianę, jaka zaszła w jej dziadku – „Nie jest to łatwe, ale muszę żyć własnym życiem. Na koniec mój dziadek stał się łagodniejszy. Wtedy powiedział: kiedy jesteś szczęśliwa, to ja też jestem”⁷⁷.

Uwzględnienie w analizie tych dwóch filmów – *Gdzie indziej* i *Powrotu do ojczyzny* – pozwala zwrócić uwagę na specyfikę filmowych wizerunków izraelskich migrantów w Niemczech i Austrii, m.in. skupienie się na trzecim pokoleniu czy elementy autobiografizmu bądź autoetnografii. Nie wolno jednak zapomnieć o różnicach między tymi dziełami – podczas gdy Amrami poszukuje punktów wspólnych między doświadczeniem

⁷³ Anna Goldenberg, Kat Rohrer, Gil Levanon, *Wir wollten nicht...*

⁷⁴ *Powrót do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer).

⁷⁵ Benjamin Hammer, *Dokumentarfilm »Back to the Fatherland«. Die Sehnsucht junger Israelis nach Deutschland*, [w:] „Deutschlandfunk“, 12.10.2017, <https://www.deutschlandfunk.de/dokumentarfilm-back-to-the-fatherland-die-sehnsucht-junger-100.html> [dostęp: 18.10.2024].

⁷⁶ Zob. Barbara Petsch, *Was tun mit der Vergangenheit?*, [w:] „Die Presse“, 15.01.2019, <https://www.diepresse.com/5302890/was-tun-mit-der-vergangenheit>, [dostęp: 18.10.2024].

⁷⁷ Cyt. za: Benjamin Hammer, *Dokumentarfilm »Back to the Fatherland«*.....

migrantów z Izraela oraz innych państw, to Rohrer i Levanon podkreślają wyjątkowość decyzji o wyjeździe do Austrii bądź Niemiec. Niemniej oba dzieła w mniejszym (*Gdzie indziej*) lub większym (*Powrót do ojczyzny*) stopniu pokazują, że relacje Niemiec oraz Austrii z Izraelem rozgrywają się wciąż w cieniu Holokaustu, co warunkuje też filmową refleksję o migracji młodych Izraelczyków do tych państw. Obok wydarzeń II wojny światowej wpływ na te stosunki ma też sytuacja na Bliskim Wschodzie, co również pokazują wybrane filmy. Guy w *Powrocie do ojczyzny* zauważa: „Sądzę, że w Austrii nie jestem mile widziany z obu stron. Nie chcą mnie tutaj muzułmańscy Arabowie i nie chcą mnie tutaj neonaziści”⁷⁸. Trzeba zaznaczyć, że podrozdział ten powstaje w momencie, gdy diametralnie zmienia się sytuacja migrantów z Izraela, ale też i innych członków żydowskiej diaspory w Niemczech i Austrii. Od ataku Hamasu na Izrael 7 października 2023 roku coraz więcej mówi się o antysemityzmie (szczególnie wśród lewicy) motywowanym nienawiścią do Izraela⁷⁹. W maju 2024 roku w ramach serii *37 stopni (37 Grad)* emitowanej przez ZDF miał swoją premierę niemiecki krótkometrażowy dokument – *Szok szalom (Schock Schalom – jung, jüdisch, jetzt)*, reż. Jan Tenhaven, 2024), który opowiada o tym, jak mieszkający w Niemczech Żydzi radzą sobie z tą sytuacją. W kolejnych latach konieczna będzie refleksja nad tym, jak te ostatnie wydarzenia wpłynęły na wizerunki Żydów, a w szczególności migrantów z Izraela, w kinematografiach Austrii i Niemiec⁸⁰.

⁷⁸ *Powrót do ojczyzny (Back to the Fatherland)*, 2017, reż. Gil Levanon, Katharina Rohrer).

⁷⁹ Więcej o tym zjawisku np. zob. Marina Chernivsky, Friederike Lorenz-Sinai, *Der 7. Oktober als Zäsur für jüdische Communities in Deutschland*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 74 (25–26), 2024, s. 19–24, a także zob. Christine Imlinger, *Antisemitismus steigt dramatisch*, [w:] „Die Presse”, 13.03.2024, <https://www.diepresse.com/18269438/antisemitismus-steigt-dramatisch>, [dostęp: 23.10.2024].

⁸⁰ Lea Wohl von Haselberg podjęła już próbę opisanie wpływu tych wydarzeń na branżę i festiwale filmowe. Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Die Filmbranche und die Festivals nach dem 7. Oktober 2023 Versuch einer Bestandsaufnahme*, [w:] *Judenhass im Kunstbetrieb Reaktionen nach dem 7. Oktober 2023*, red. Matthias Naumann, Berlin 2024, s. 145–168.

3.5. Żydowskie życie w NRD

Od 1990 roku¹ powstało niewiele filmów podejmujących wątek żydowskiego życia i tożsamości we Wschodnich Niemczech. Wiąże się to z faktem, że refleksja nad żydowskim życiem zza murem znajdowała się przez lata na marginesie dyskursu publicznego. Wydaje się, że dyskusję o trudnym dziedzictwie Niemiec Wschodnich zdominowały debaty rozliczeniowe dotyczące działalności Stasi oraz jej ofiar, a także utraty ojczyzny, czego przykładami są takie kanoniczne już dzieła jak *Życie na podsłuchu* (*Das Leben der Anderen*, 2006, reż. Florian Henckel von Donnersmarck) czy *Good Bye, Lenin!* (2003, reż. Wolfgang Becker). Dopiero ostatnie lata przyniosły zmianę i zwrócenie uwagi na los Żydów w NRD. Za przełomowy moment można uznać otwarcie we wrześniu 2023 roku w Żydowskim Muzeum w Berlinie wystawy p.t. *Inny kraj. Żydowskość w NRD* (*Ein anderes Land. Jüdisch in der DDR*). Wagę tego wydarzenia potwierdzają słowa artystki Ruth Zadek: „Zasługą [tej wystawy – przyp. O.W.] jest, że w ogóle zaczęto pytać. Wcześniej nikt nie był zainteresowany tym, jak żyliśmy jako Żydzi lub osoby pochodzenia żydowskiego, ani naszą przeszłością w NRD”². Analizując filmowe wizerunki żydowskiego życia we Wschodnich Niemczech, trzeba wziąć pod uwagę dwa aspekty ważne dla pamięci zbiorowej – z jednej strony są to oczywiście relacje niemiecko-żydowskie, z drugiej rozliczenia z historią NRD, reżimem SED oraz skutkami zjednoczenia.

Jednym z pierwszych dzieł zajmujących się tą problematyką w latach 90. XX wieku była adaptacja powieści Jurka Beckera (enerdowskiego pisarza o żydowskim pochodzeniu) – *Dzieci Bronsteina*, którą na zlecenie ZDF nakręcił Jerzy Kawalerowicz. Prace produkcyjne rozpoczęły się już w roku 1990, lecz do kin film wszedł dopiero dwa lata później, a w 1993 roku pokazano go w telewizji³. *Dzieci Bronsteina* w reżyserii polskiego twórcy otrzymały

¹ Badaniami nad obrazami żydowskich bohaterów w kinie enerdowskim zajmuje się Lisa Schoß. Zob. Lisa Schoß, *Von verschiedenen Standpunkten: Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR*, Berlin 2023. Zarys tej problematyki przedstawia także artykuł Schoß w tomie zbiorowym *Jüdischer Film - Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, zob. Lisa Schoß, *Darstellungen jüdischer Erfahrungen im Film der DDR. Ein Überblick*, [w:] *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez, München 2022, s.117-133.

² Cyt. za: Steffen Prell, *Ausstellung: Ein anderes Land - Jüdisch in der DDR*, [w:] „Rundfunk Berlin-Brandenburg”, 09.09.2023, https://www.rbb-online.de/rbbkultur-magazin/archiv/20230909_1830/juedisches-leben-ddr-ein-anderes-land-ausstellung-juedisches-museum-berlin.html, [dostęp: 17.12.2024].

³ Datowanie filmu Kawalerowicza jest problematyczne ze względu na różnice w źródłach. Część podaje jako datę premiery kinowej rok 1991, inne 1992. Daty wymienione w tej pracy są zgodne z danymi prezentowanymi przez Sebastiana Schirrmeistera w jego artykule. Zob. Sebastian Schirrmeister, *Jüdische Literatur und jüdischer*

wprawdzie predykat „szczególnie wartościowy”⁴, ale dzisiaj można je uznać za obraz niemal całkowicie zapomniany. Brakuje nawet recenzji, które mogłyby posłużyć do badania recepcji⁵. Sebastian Schirrmeister stwierdza, że „(...) zarówno książka, jak i adaptacja filmowa pozostają wyraźnie w cieniu debiutanckiej powieści Beckera *Jakub łągarz* i jej uznanej na całym świecie adaptacji filmowej DEFY z 1974 roku”⁶. Akcja *Dzieci Bronsteina* rozgrywa się w Berlinie Wschodnim w 1973 roku, a główny bohater Hans Bronstein pochodzi z żydowskiej rodziny, co Kawalerowicz zaznacza już na samym początku. W otwierające scenie, która ukazuje pogrzeb, wykorzystuje skonwencjonalizowane znaczniki żydowskości – kipę, gwiazdę Dawida, macewy, czy też judaistyczne tradycje związane z pochówkiem (kadiesz oraz modlitwę *El Male Rachamim*)⁷. Bartosz Kwieciński zauważa, że są to jedynie „odpryski tradycji”, a nie ceremonia w pełni zgodna z zasadami judaizmu⁸. Wykorzystanie tych kilku religijnych symboli jest jednak o tyle ciekawe, że manifestowanie religijnej tożsamości w NRD nie było łatwe (również dla społeczności żydowskiej), na co wskazuje Elżbieta Kapral, pisząc o twórczości Beckera⁹. Odzwierciedla to również konstrukcja drugoplanowych, żydowskich bohaterów w filmie, bowiem przedstawiono ich jako zasymilowanych i odciętych od korzeni¹⁰.

Pogrzeb, od którego zaczyna się dzieło Kawalerowicza, to pożegnanie ojca głównego bohatera. Reżyser skupia się jednak na wydarzeniach, które rozegrały się przed jego śmiercią. Pewnego dnia Hans odkrywa, że Arno Bronstein wraz z przyjaciółmi (innymi Ocalałymi z obozu Neuengamme) przetrzymuje w domku letniskowym mężczyznę – byłego strażnika. Mężczyźni pragną wymierzyć sprawiedliwość na własną rękę, tym samym wybrzmiewa motyw żydowskiej zemsty. Chłopak nie potrafi zrozumieć i moralnie zaakceptować zachowania ojca, co staje się podstawą konfliktu między nimi. Hans sądzi, że oprawca musi zostać postawiony przed sądem, natomiast Arno nie wierzy już w sprawiedliwość we własnym kraju. *Dzieci Bronsteina* można więc uznać za rodzaj oskarżenia wobec NRD

Film. *Interdisziplinäre Überlegungen*, [w:] *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez, München 2022, s. 268.

⁴ Wpis dotyczący filmu *Dzieci Bronsteina* na stronie Deutsche Film- und Medienbewertung. Zob. https://www.fbwm-filmbewertung.com/film/bronsteins_kinder, [dostęp: 8.12.2024].

⁵ Sebastian Schirrmeister wskazuje na jedną, dość nieprzychylną, recenzję, która w tamtym czasie ukazała się w „taz”. Zob. Sebastian Schirrmeister, *Jüdische Literatur...*, s. 268.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. Tamże, s.271.

⁸ Zob. Bartosz Kwieciński, *Fantazja o zemście. Dzieci Bronsteina*, [w:] *Kadry Kawalerowicza*, red. Rafał Syska, Anna Wróblewska, Łódź, Warszawa 2022, s.224.

⁹ Zob. Elżbieta Kapral, *Poszukiwania tożsamości żydowskiej w powojennych Niemczech Wschodnich – konteksty twórczości Jurka Beckera*, [w:] „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica”, nr 4, 2004, s.191.

¹⁰ Zob. Bartosz Kwieciński, *Fantazja o zemście...*, s.225-227.

i narracji, według której nazistowscy zbrodniarze mieszkali jedynie w RFN. Sebastian Schirrmeister twierdzi, że zarówno film Kawalerowicza, jak i powieść Beckera, podejmują ważne pytania dotyczące tego, „(...) jak Ocalali i ich dzieci mogą żyć jako Żydzi wśród Niemców po Zagładzie. Co to znaczy być Żydem, zwłaszcza w NRD w latach siedemdziesiątych? Czy »ofiary faszyzmu« mogą nadal domagać się sprawiedliwości po trzydziestu latach? Jak różnią się postawy poszczególnych pokoleń?”¹¹. Natomiast Kwieciński za główny temat tego dzieła uznaje doświadczenie traumatyczne i postpamięć, która obciąża nie tylko Hansa, lecz także jego siostrę przebywającą w szpitalu psychiatrycznym¹². *Dzieci Bronsteina* są więc portretem traumy drugiego pokolenia, którego rodzice przez lata milczeli o przeszłości¹³. Jest to dość uniwersalny motyw powracający w wielu dziełach o przeżyciach potomków Ocalałych.

Za kolejną – po filmie Kawalerowicza – próbę podjęcia tematyki żydowskiego życia we Wschodnich Niemczech można uznać komedię *Sila zlego na jednego* (*Alles auf Zucker*, 2004, reż. Dani Levy), która została już przywołana w rozdziale poświęconym wizerunkom drugiego pokolenia. Jacob Zuckermann (alias Jaeckie Zucker) był w NRD znanym dziennikarzem sportowym, a po zjednoczeniu stał się *Wendeverlierer* (od niemieckich słów *Wende* – przełom i *Verlierer* – przegrany), bowiem nie odnalazł się w nowym systemie – jego kariera zakończyła się, a on sam popadł w długi. *Sila zlego na jednego* nie opowiada jednak ani o trudach transformacji, ani o żydowskim życiu we wschodnich Niemczech. Levy koncentruje się przede wszystkim na humorze wynikającym z zestawienia ze sobą dwóch bardzo różnych rodzin. Laickość Jaeckiego kontrastuje z ortodoksyjnością jego brata mieszkającego we Frankfurcie nad Menem. Do ich spotkania po latach dochodzi po śmierci mamy. Warto podkreślić, że to właśnie bohater, który pozostał we Wschodnich Niemczech, został przedstawiony jako niereligijny. Mężczyzna jednoznacznie odcina się od swojej żydowskości, mówiąc, że z tym „klubem” nie ma nic wspólnego. Komedię tę można odczytywać również jako film o różnicach i napięciach między Wschodem a Zachodem¹⁴. Natomiast dla tematu tego podrozdziału kluczowe jest, że reżyser powiela wizerunek Żydów z byłego NRD jako osób laickich, zdystansowanych wobec własnych korzeni.

¹¹ Zob. Sebastian Schirrmeister, *Jüdische Literatur...*, s. 271.

¹² Zob. Bartosz Kwieciński, *Fantazja o zemście...*, s. 226-227.

¹³ Więcej o motywie milczenia w *Dzieciach Bronsteina*, zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016 s.263-265.

¹⁴ Wątek ten został już opisany w podrozdziale poświęconym wizerunkom drugiego pokolenia.

Wśród filmów o żydowskim życiu we Wschodnich Niemczech pojawiają się biografie wybitnych jednostek. Wpisują się one w narracje o żydowskich intelektualistach wspierających system i wierzących w komunistyczne ideały. Jak zauważają Sandra Anusiewicz-Baer i Lara Dämmig, to właśnie oni są zazwyczaj przywoływani w dyskusjach o Żydach w NRD¹⁵. Przykładem może być dokument *Walter Kaufmann – cóż za życie* (*Walter Kaufmann – welch ein Leben*, 2021 reż. Karin Kaper, Dirk Szuszies). Tytułowy bohater był żydowskim pisarzem (rocznik 1924), któremu udało się ocaleć dzięki tzw. Kindertransportowi. Po ucieczce z nazistowskich Niemiec osiadł w Australii, lecz w 1957 roku przeprowadził się do Berlina Wschodniego, gdzie aktywnie uczestniczył w tamtejszym życiu literackim. Warto przywołać też postać Horsta Brascha – członka SED, pracownika ministerstwa kultury. Jego postać pojawia się np. w dokumencie *Rodzina Brasch* (*Familie Brasch*, 2018, reż. Annekatrin Hendel). Zainteresowanie twórców filmowych budzi nie tyle sam Horst, co przede wszystkim jego syn Thomas Brasch – literat i reżyser, urodzony w Anglii w 1945 roku w rodzinie żydowskich uchodźców, która po wojnie osiedliła się we wschodniej części Niemiec. Thomas nie podzielał optymizmu ojca w kwestii polityki NRD i był zaangażowany m.in. w protest przeciwko interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w 1968 roku, za co trafił do więzienia (po denuncjacji przez ojca), a następnie do pracy w fabryce. Od samego początku twórczość Brascha budziła niechęć enerdowskich władz. W 1977 roku literat na skutek afery wokół Wolfa Biermanna¹⁶ znalazł się w gronie intelektualistów, którzy zostali zmuszeni do opuszczenia kraju. Próbę przybliżenia historii Thomasa Brascha podjął Andreas Kleinert¹⁷, a stworzony przez niego biopic *Thomas Brasch* (*Lieber Thomas*, 2021, reż. Andreas Kleinert) zdobył międzynarodowe uznanie, o czym świadczą np. liczne nagrody¹⁸. Jest to przede wszystkim portret niepokornego twórcy, buntownika – „Niedopasowanie Brascha, jego ekstatyczne dążenie twórcze, ale także przypisywana mu uwodzicielska moc zostają heroicznie zainscenizowane”¹⁹. Natomiast wątki żydowskie nie odgrywają znaczącej roli w filmie

¹⁵ Zob. Sandra Anusiewicz-Baer, Lara Dämmig, *Einleitung*, [w:] *Jung und jüdisch in der DDR*, red. tychże, Leipzig 2021, s. 10.

¹⁶ Sprawa Wolfa Biermanna została przybliżona w rozdziale poświęconemu kontekstowi społeczno-politycznemu.

¹⁷ Warto również wspomnieć, że powstał również niefikcyjny film *Brasch – życzenia i obawy* (*Brasch – Das Wünschen und das Fürchten*, 2011, reż. Christoph Rüter).

¹⁸ Dzieło Kleinerta zwyciężyło m.in. Tallinn Black Nights Film Festival, a także zdobyło aż dziewięć wyróżnień w ramach Niemieckiej Nagrody Filmowej w 2022 roku.

¹⁹ Ulrike Schneider, *Thomas Brasch (1945-2001)*, [w:] *Ausgeblendet – Eingebledet: eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Lea Wohl von Haselberg [i in.], München 2023, s. 202.

Kleinerta, co sprawia, że lepiej wpisuje się on w nurt dzieł rozliczeniowych z dyktaturą SED niż w dyskusję nad wizerunkami Żydów we współczesnym kinie niemieckim.

Analizie poddane zostanie natomiast dzieło, które nie tylko ma żydowskiego głównego bohatera, ale też tematyzuje sytuację oraz tożsamość Żydów z byłych Niemiec Wschodnich. *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan* 2018, reż. Esther Zimmering), bo o tym filmie mowa, swoją premierę miał w trakcie festiwalu Max Ophüls Preis. Dokument ten pokazywano jeszcze na kilku innych niemieckich festiwalach, a pod koniec 2019 roku wszedł on do kin. Nie zwrócił jednak większej uwagi mediów²⁰, o czym świadczy brak materiałów mogących służyć badaniu jego recepcji. Na temat *Basenu przy wzgórzach Golan* można znaleźć artykuły w prasie poświęconej tematyce żydowskiej, jak „Jüdische Allgemeine”²¹ czy „haGalil”²². Poza tym w mediach pojawiały się krótkie wzmianki w kontekście festiwalu, na którym był prezentowany, pojedyncze wywiady z reżyserką, a nieliczne recenzje pojawiły się np. na portalu filmdienst.de, kino-zeit.de oraz w gazecie „Die Tageszeitung”²³. Potwierdzałoby to tezę, że żydowskie życie w NRD pozostaje wciąż tematem niszowym.

Trzecie pokolenie po drugiej stronie muru. Analiza filmu *Basen przy wzgórzach Golan*

Esther Zimmering (rocznik 1977) urodziła się w NRD, a *Basen przy wzgórzach Golan* był jej pierwszą filmową próbą zmierzenia się z tematem żydowskiego życia za murem, a także własną tożsamością oraz historią rodzinną. Nad realizacją tego dokumentu pracowała przez niemal dekadę²⁴. Ponownie problematyką tą zajęła się w 2023 roku, gdy na zlecenie Muzeum Żydowskiego w Berlinie nakręciła średniometrażowy film niefikcyjny – *Chodź, przelecimy nad Bramą Brandenburską* (*Komm, wir fliegen übers Brandenburger Tor!*, 2023, reż. Esther Zimmering). Korespondował on ze wspomnianą już wystawą czasową o żydowskim życiu w NRD. W ramach projektu edukacyjnego muzeum dokumentalistka

²⁰ Można to tłumaczyć również momentem kinowej premiery, która odbyła się na krótko przed wybuchem pandemii covid-19.

²¹ Zob. Jérôme Lombard, *Familientreffen in Nahost*, [w:] „Jüdische Allgemeine”, 16.01.2020, <https://www.juedische-allgemeine.de/gemeinden/familientreffen-in-nahost/>, [dostęp: 28.04.2025].

²² Zob. Miriam N. Reinhard, *Zur Sonne, zum Freibad*, [w:] „haGalil”, 07.01.2020, <https://www.hagalil.com/2020/01/swimmingpool-am-golan/>, [dostęp: 6.12.2024].

²³ Zob. Katharina Granzin, *Die wiedervereinigte Familie*, [w:] „Die Tageszeitung”, 21.11.2019, <https://taz.de/Die-wiedervereinigte-Familie!/5640213/>, Alexandra Wach, *Swimmingpool am Golan*, [w:] „Filmdienst”, 05.12.2019, <https://www.filmdienst.de/film/details/593897/swimmingpool-am-golan#filmkritik>, a także zob. Simon Hauck, *Swimmingpool am Golan*, [w:] „Kino Zeit”, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/swimmingpool-am-golan-2018> [dostęp: 5.12.2024].

²⁴ Zob. Alexandra Wach, *Swimmingpool...*

pokazuje swój film w szkołach i rozmawia z uczniami o byciu Żydem w NRD oraz antysemityzmie²⁵. Debiut Zimmering²⁶ (przedstawicielki trzeciego pokolenia po Szoa) Claudia Sandberg określa mianem próby samopoznania²⁷, o czym przypominają pytania, które stawia w *Basenie przy wzgórzach Golan* – „Kto może mi opowiedzieć, kim jestem, skąd pochodzimy, kim jesteśmy?”²⁸. Główną bohaterką jest sama reżyserka, ale ważną rolę odgrywa także jej ojciec. Tym samym dokument oferuje dwie perspektywy na żydowskie życie w NRD, a także uwzględnia różnice pokoleniowe.

Basen przy wzgórzach Golan rozpoczyna się od następującej deklaracji: „Dorastałam w kraju, którego już nie ma”²⁹. Reżyserka miała dwanaście lat, gdy runął mur. Wypowiedź otwierająca film to fraza wielokrotnie powtarzana przez tzw. *Wendekinder* (z niem. „dzieci przełomu”)³⁰, w której „(...) wybrzmiewa utrata ojczyzny i brak rodziców, ponieważ oni i dziadkowie zazwyczaj milczą o swoich doświadczeniach oraz roli w socjalistycznym systemie”³¹. Przypadek Zimmering nie jest jednak typowo wschodnioniemiecki, bowiem – jak zauważa Claudia Sandberg³² – obok pytań o dorastanie w socjalistycznym systemie i utratę ojczyzny pojawiają się te dotyczące żydowskości, syjonistycznych ideałów oraz losów rodziny, która po dojściu Hitlera do władzy musiała emigrować. Ciocia reżyserki wyjechała do Palestyny, by po wojnie tworzyć państwo Izrael, natomiast dziadek i babcia znaleźli schronienie w Anglii, aby później wrócić do Niemiec i budować socjalizm. Kontakt między bliskimi się urwał. W swoim debiucie Zimmering zastanawia się: „Jak mogło dojść do tego, że nasze rodziny straciły się z oczu na czterdzieści lat?”³³.

Po upadku muru reżyserka zaczyna odwiedzać krewnych, o których istnieniu wcześniej nie wiedziała³⁴, a Izrael staje się dla niej ważnym punktem odniesienia, co podkreśla już na samym początku filmu. Podróże i rodzinne spotkania okazały się niejako

²⁵ Zob. Redakcja „Deutschland Archiv”, *Vita von Esther Zimmering*, [w:] „Deutschland Archiv”, 22. 12.2023, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/544115/vita-von-esther-zimmering/>, [dostęp: 5.12.2024].

²⁶ Był to reżyserki debiut Zimmering, która znana jest przede wszystkim jako aktorka.

²⁷ Zob. Claudia Sandberg, *Szenische Dialoge*, [w:] *Einblendungen. Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg, Berlin 2022, s.174.

²⁸ *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan* 2018, reż. Esther Zimmering).

²⁹ Tamże.

³⁰ Tak zwykle określa się pokolenie, które wychowywało się (przynajmniej częściowo) w NRD, a jako dzieci bądź nastolatki przeżyli upadek muru berlińskiego i transformację systemową.

³¹ Claudia Sandberg, *Szenische Dialoge...*, s. 174.

³² Zob. Tamże.

³³ *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan* 2018, reż. Esther Zimmering).

³⁴ W wywiadach Zimmering przyznaje, że rodzice wspominali jej o krewnych, ale ona tego nie pamięta i dopiero po upadku muru tak naprawdę zrozumiała, że mają rodzinę poza NRD. Zob. Esther Zimmering, „*Esther Zimmering: »Das Jüdische war fast verschwunden«*”, [w:] „Deutschland Archiv”, 22.11.2023, www.bpb.de/544110, [dostęp: 5.12.2024].

przyczynkiem do powstania *Basenu przy wzgórzach Golan*, o czym opowiada w jednym z wywiadów:

(...) byłam ponad dwadzieścia razy w Izraelu i nie chciałam już wypierać się moich żydowskich korzeni. Chciałam przełamać to, co wisiało nad moją rodziną. Wciąż odwiedzałam moich izraelskich krewnych. Ta rodzinna historia, która była w tle, musiała po prostu wyjść na jaw. Tak powstał pomysł na film niefikcyjalny³⁵.

Akcja dokumentu rozgrywa się w Izraelu oraz w Niemczech – twórczyni podróżuje pomiędzy miejscami odgrywającymi kluczową rolę dla jej tożsamości. Słoneczne ujęcia z kraju na Bliskim Wschodzie kontrastują z szarym krajobrazem Berlina – nie tylko dlatego, że wiele scen nakręcono zimą, ale też ze względu na fakt, że pokazywane są przede wszystkim te części niemieckiej stolicy, których architektura przypomina o minionym systemie.



Ilustracja 73. Wizerunek Berlina w filmie *Basen przy wzgórzach Golan* – architektura ewokująca wspomnienie NRD

Natomiast w swoich wypowiedziach reżyserka tworzy analogie pomiędzy budowaniem państwa Izrael przez kibucników a chęcią tworzenia socjalistycznych, antyfaszystowskich Niemiec przez zaangażowanych żydowskich komunistów. Tym samym *Basen przy wzgórzach Golan* porusza temat relacji pomiędzy socjalizmem a syjonizmem, na co zwraca uwagę Miriam N. Reinhard³⁶. Na te zależności Zimmering patrzy przez pryzmat rodzinnej historii – podczas gdy jej dziadkowie wierzyli w NRD, to kuzynka jej babci, mieszkając

³⁵ Zob. Tamże.

³⁶ Miriam N. Reinhard, *Zur Sonne...*

w kibucu, była przekonana, że to właśnie *erec Israel* jest jedynym miejscem odpowiednim do życia dla Żydów³⁷.

Basen przy wzgórzach Golan można analizować jako typowy dokument przedstawicielki trzeciego pokolenia³⁸, starającej się zrekonstruować rodzinne losy, które – w tym przypadku – związane są zarówno z aliją do Izraela, jak i decyzją o zamieszkaniu w NRD. Aby opowiedzieć tę historię, reżyserka wykorzystuje liczne materiały z rodzinnych archiwów. Rola fotografii jako nośnika postpamięci w koncepcji Marianne Hirsch była już w tej pracy wielokrotnie podkreślana. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na scenę rozmowy Esther z cicią (kuzynką jej babci), podczas której kobiety przeglądają album ze zdjęciami. Fotografie mają służyć jako wyzwalacz wspomnień starszej kobiety, co dodatkowo podkreśla ich rolę w procesie pamiętania i przekazywania pamięci. Sceny te poprzez swój styl (nieidealna jakość obrazu, kamera z ręki) budzą skojarzenia z estetyką *home movies*, amatorską twórczością oraz rodzinnymi pamiątkami, co wzmacnia osobisty wydźwięk analizowanego dzieła.

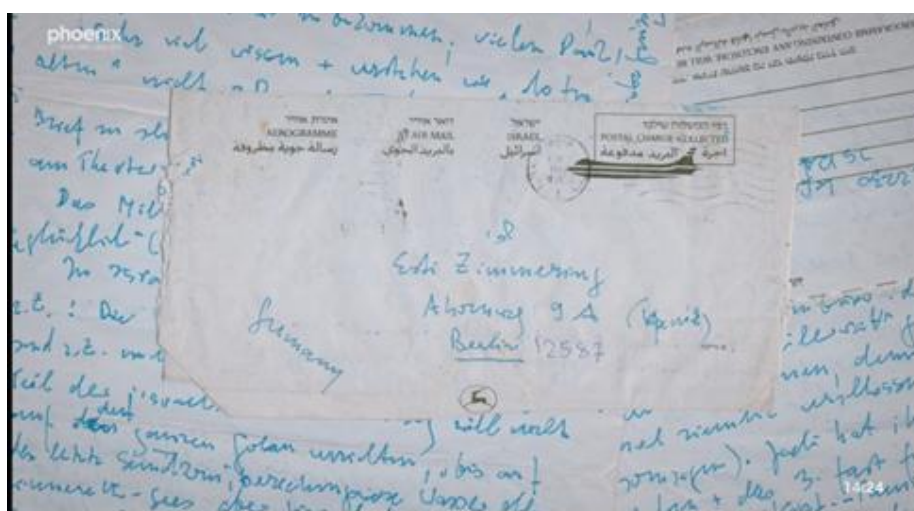


Ilustracja 74. Fotografie jako medium pamięci w filmie *Basen przy wzgórzach Golan*

³⁷ Taką perspektywę w filmie przyjmuje też kuzyn Esther z Izraela, który w trakcie wizyty w niemieckiej stolicy wyznaje, że według niego Żydzi powinni żyć jedynie w swoim państwie, a nie w diasporze.

³⁸ Fenomen niefikcjonalnej twórczości trzeciego pokolenia został opisany już w podrozdziale poświęconym wizerunkom wnuków Ocalałych. Dokumentalistyką tej generacji zajmuje się m.in. Lea Wohl von Haselberg oraz Liat Steir-Livny (w kontekście Izraela). Ich publikacje zostały przywołane już w podrozdziałach o wizerunkach trzeciego pokolenia oraz migrantów z Izraela.

Użycie materiałów z rodzinnych archiwów to zabieg charakterystyczny dla dokumentów tworzonych przez przedstawicieli trzeciego pokolenia po Szoa. Zimmering w wykorzystuje nie tylko zdjęcia, ale też stare nagrania na taśmie Super 8. Archiwalia w jej dokumencie są obecne już od samego początku – w napisach początkowych pojawiają się fotografie kopert oraz listów, przywoływanemu wcześniej zdaniu („Dorastałam w kraju, którego już nie ma”³⁹) towarzyszą zdjęcia Esther ze szkoły, a uwagę przyciągają chustki pionierów, które noszą wszyscy uczniowie – ważny element codzienności we Wschodnich Niemczech⁴⁰.



³⁹ *Basen przy wzgórzach Golan* (Swimmingpool am Golan 2018, reż. Esther Zimmering).

⁴⁰ Wszystkie młodsze dzieci należały do pionierów, a starsze mogły należeć do FDJ (od niem. *Freie Deutsche Jugend* – Wolna Młodzież Niemiecka).



Ilustracja 75. Wykorzystanie różnych materiałów archiwalnych w filmie *Basen przy wzgórzach Golan*

Wiele użytych w filmie fotografii można uznać za medium pamięci o utraconym kraju dzieciństwa. Wspomnienia ewokują również zdjęcia, na których widać np. pomnik Lenina na tle typowego osiedla z wielkiej płyty, a także współczesne ujęcia z Berlina ukazujące zabudowę charakterystyczną dla komunistycznych państw.



Ilustracja 76. Wizerunki Berlina w *Basenie przy wzgórzach Golan* – ewokowanie pamięci o NRD

Nie bez znaczenia jest też warstwa audialna, bowiem reżyserka wykorzystuje eneradowskie piosenki jako muzykę ilustrującą w sekwencji otwierającej. Trudno jednak doszukiwać się w *Basenie przy wzgórzach Golan* elementów ostalgi⁴¹, ponieważ dokumentalistka koncentruje się na kwestiach związanych z żydowską tożsamością oraz historią rodziny, a nie na tęsknocie za NRD i nie stara się tworzyć sentymentalnego obrazu Niemiec Wschodnich.

Poprzez archiwalia Zimmering opowiada też historię nazistowskich prześladowań i uchodźstwa, które były udziałem jej bliskich. W filmie rekonstruuje drogę ucieczki dziadka, babci oraz jej kuzynki z nazistowskich Niemiec, aby zrozumieć powojenne losy rodziny. Ponadto przypomina o antysemitowskiej polityce III Rzeszy, pokazując np. nazistowski dokument babci, w którym zmieniono jej imię na „Sara” (jak przymusowo nazwano wówczas wszystkie Żydówki). *Basen przy wzgórzach Golan* nie koncentruje się jednak na traumie Holokaustu, co różni go od filmów innych twórców z trzeciego pokolenia. Wprawdzie wielu członków rodziny Zimmering straciło życie w Zagładzie, lecz wydarzenia II wojny światowej nie znajdują się w centrum zainteresowania jej filmowego debiutu, gdyż reżyserka koncentruje się na doświadczeniach Żydów w NRD. Nie oznacza to, że dokumentalistkę

⁴¹ Terminem tym określa się zjawisko tęsknoty za czasami NRD. „Ostalgie” to połączenie słów „Nostalgia” oraz „Ost” (Wschód).

temat ten w ogóle nie zajmuje, o czym świadczy jej wypowiedź w wywiadzie dla „Berliner Zeitung”:

Musiałam mieć około trzech lub czterech lat, kiedy rodzice powiedzieli mi, że wielu naszych krewnych zostało zamordowanych. To było dla mnie zdecydowanie za wcześnie. To było przygnębiające, z czego dziś zdaję sobie sprawę, ale jako dziecko oczywiście nie mogłam jeszcze tego zrozumieć. Myślałam, że musi się za tym kryć coś złego, jakieś poczucie winy, że tak wielu członków mojej rodziny zostało zabitych. Wywarło to na mnie intensywne wrażenie. Często miałam koszmary senne⁴².

W debiucie Zimmering można wskazać jeszcze inne elementy typowe dla dokumentów tworzonych przez przedstawicieli trzeciego pokolenia. Przykładem jest motyw podróży i odwiedzania miejsc związanych z przeszłością. W jednej ze scen nakręconych w Berlinie reżyserka odszukuje dawny żydowski żłobek, gdzie jej babcia pracowała jako pielęgniarka przed ucieczką z III Rzeszy. Należy uwzględnić także zastosowanie komentarza *voice over*, który pełni zarówno funkcję narracyjną, jak i jest formą refleksji. „Kamera wielokrotnie służy Zimmering jako rodzaj pamiętnika, któremu zwierza się ze swoich uczuć i osądów (...)”⁴³ – zauważa jedna z recenzentek. Ta pierwszoosobowa narracja znajduje swoje odzwierciedlenie w warstwie wizualnej – dokumentalistka umiejscawia się w centrum pokazywanych wydarzeń. „Sama reżyserka nie tylko pełni rolę narratorki swojego filmu, ale niemal zawsze obecna jest w kadrze, gdy rozmawia z bliskimi, zadaje pozornie naiwne pytania z własnej, osobistej perspektywy i w oczywisty sposób odnosi się do własnego zaangażowania”⁴⁴ – podkreśla Katharina Granzin. Sprawia to, że Zimmering staje się główną bohaterką *Basenu przy wzgórzach Golan*, a jej przemyślenia oraz odczucia wysuwają się na pierwszy plan.

Wymowne są ujęcia ukazujące dokumentalistkę, gdy siedzi na dnie pustego i zaniedbanego basenu w Izraelu, do którego nawiązuje tytuł. W komentarzu słychać wówczas pytania o tożsamość stawiane przez autorkę. Warto zauważyć, że na początku filmu można zobaczyć też inne nagrania z basenu w Izraelu, w którym ludzie pływają, bawią się, a także archiwalne zdjęcia ukazujące Esther i jej bliskich na basenie w kibicu. Ten kontrast

⁴² Esther Zimmering, *Ich dachte, es muss etwas Schlimmes dahinterstecken*, [w:] „Berliner Zeitung“, 23.11.2019, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/ich-dachte-es-muss-etwas-schlimmes-dahinterstecken-li.1898>, [dostęp: 6.12.2024].

⁴³ Alexandra Wach, *Swimmingpool...*

⁴⁴ Katharina Granzin, *Die wiedervereinigte...*

symbolizuje zmianę stosunku reżyserki do Izraela, w którym zakochała się jako nastolatka. W jednym z wywiadów wyznaje:

Zasadniczo ten film jest moją próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie o to, jak rozwinęły się moje uczucia wobec Izraela. Co to za kraj, za którym tak bardzo tęsknię i w którym tydzień po moim pobycie eksplodował autobus, którym jechałam. Pamiętam, jak podczas pływania w basenie było słychać strzały w tle⁴⁵.



Ilustracja 77. Przemiana w ukazywaniu izraelskich basenów przez Zimmering

⁴⁵ Zob. Esther Zimmering, »Ich dachte, es muss etwas Schlimmes dahinterstecken«....

Siedząc na dnie pustego basenu, Zimmering spogląda wprost do kamery. Tym zabiegiem zwraca uwagę na autoinscenizację – ważną dla twórców z trzeciego pokolenia, którzy w swoich dziełach często zadają pytania o własną tożsamość.



Ilustracja 78. Autoinscenizacja w filmie *Basen przy wzgórzach Golan*

Interesujące jest również ujęcie, w którym dokumentalistka kręci swoje odbicie z kamerą we wstecznym lusterku samochodu. Analogiczny obraz można odnaleźć w dziele innej przedstawicielki tej generacji, a mianowicie w *Nietutejszych* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn).



Ilustracja 79. Autoinscenizacja reżysek trzeciego pokolenia – kadry z filmów *Basen przy wzgórzach Golan* (od lewej) oraz *Nietutejsi*

W przeciwieństwie do innych reżysek z trzeciego pokolenia – takich jak właśnie Sharon Ryba-Kahn czy Alexa Karolinsky – Zimmering nie wchodzi swoim filmem w polemikę ze społeczeństwem większościowym. Najważniejsza konfrontacja rozgrywa się

między nią a jej ojcem – Kausem. Jego wizerunek w filmie pasuje do narracji o „żydowskich intelektualistach”. Wpływ na to ma m.in. *mise-en-scène*. Wiele wywiadów z tym bohaterem zostało przeprowadzonych w eleganckim salonie – w przestrzeni kadrowej widoczne są książki, na stoliku leżą gazety oraz publikacja poświęcona malarce Lei Grundig, ciotecznej babce Kausa.



Ilustracja 80. Klaus Zimmering w filmie *Basen przy wzgórzach Golan*

Należy podkreślić, że dokumentalistka jest niehalachiczną, patrylinearną Żydówką, co wyjaśnia, dlaczego w swoim dziele skupia się na rodzinie ze strony ojca. Klaus Zimmering był lekarzem w Wywiadzie Wojskowym Narodowej Armii Ludowej NRD (*Militärische Aufklärung der Nationalen Volksarmee*). W jednej ze scen pokazuje córce dawny budynek ministerstwa obrony Niemiec Wschodnich, gdzie w tajemnicy przed wszystkimi pracował. Rozmawiają, jakie było to dla niej trudne, nie wiedzieć, czym zajmował się jej własny ojciec. Ujęciom ukazującym szare, biurowe budynki otoczone metalowym ogrodzeniem towarzyszy lekko niepokojąca muzyka. Można więc postawić tezę, że *Basen przy wzgórzach Golan* wskazuje na traumę wywołaną rodzinnymi tajemnicami, które związane były z funkcjonowaniem reżimu SED. Jest ona u Zimmering dużo bardziej obecna niż postpamięć o obozach czy gettach, która była centralnym tematem w innych dziełach potomków Ocalałych, przywoływanych i analizowanych w tej rozprawie.

Aby zmierzyć się z tym tematem, dokumentalistka pokazuje w swoim filmie miejsca z nią związane – takie jak właśnie ministerstwo, w którym pracował jej ojciec. Ponadto odwiedza swoją szkołę, gdzie wspomina, jak po raz pierwszy spotkała się z antysemickimi zaczepkami i zrozumiała, że – po upadku muru – wiele się zmieni. Jeden ze szkolnych

kolegów podszedł do niej wówczas i powiedział – „Esther – to żydowskie imię. A poza tym jesteś »czerwoną skarpetą«⁴⁶»⁴⁷. Konfrontacji z przeszłością służą także liczne rozmowy, przeprowadzone przez Zimmering na potrzeby filmu – przede wszystkim z ojcem, ale ważną bohaterką jest też siostra Klaus (Moni), która w NRD pracowała jako tłumaczka konferencyjna. To właśnie ona potajemnie korespondowała z rodziną w Izraelu, co pozwoliło odbudować tę relację po upadku muru. Ze względu na swoją wysoką pozycję w pracy Moni nie mogła oficjalnie utrzymywać kontaktu z osobami z Zachodu, więc robiła to nielegalnie, mimo wątpliwości brata. Obok Moniki i Klaus Zimmeringów kolejnym istotnym protagonistą filmu jest dziadek reżyserki (Josef Zimmering), który już na emigracji zaangażował się w tworzenie młodzieżowej, socjalistycznej organizacji FDJ, a po osiedleniu się w NRD zajmował się polityką oraz dyplomacją – w Genewie reprezentował swój kraj w ONZ. Z gminy wystąpił w latach 50. XX wieku, gdy w bloku wschodnim dochodziło do antysemitycznych nagoniek (w 1952 roku odbył się słynny proces Slansky’ego⁴⁸). W tamtym okresie Josef Zimmering zdystansował się od państwa Izrael i podkreślał swoją wierność partii, o czym ojciec dokumentalistki otwarcie opowiada w *Basenie przy wzgórzach Golan*. Reżyserka pokazuje też odpowiednie materiały archiwalne – maszynopis przemowy Josefa Zimmeringa skierowanej do członków partii. Ponadto wyjaśnia, że jej dziadek czuł się po pierwsze komunistą, następnie Niemcem, a dopiero potem Żydem. Tę narrację przejął jego syn, o czym świadczy wypowiedź matki dokumentalistki – wspomina ona, że Klaus na początku ich znajomości powiedział jej, że nie jest Żydem, lecz Niemcem o żydowskich korzeniach. Zimmeringowie odpowiadają więc wyobrażeniom o żydowskich intelektualistach związanych z komunistyczną władzą.

Basen przy wzgórzach Golan wpisuje się w narrację o żydowskim życiu w NRD, które rozgrywało się z dala od judaistycznych tradycji. Religijność nie odgrywała ważnej roli w tej rodzinie, co podkreśla sama dokumentalistka w wywiadach⁴⁹. W filmie opowiada o tym również Klaus Zimmering, gdy wspomina, że nigdy nie świętowali z rodzicami żydowskich świąt. W dokumencie pojawiają się jego zdjęcia w mundurze z czasów studenckich, czy też nagrania z wydarzeń FDJ, podkreślające powiązanie bohatera z systemem panującym w NRD. Jednocześnie reżyserka pokazuje, jak ojciec pomaga jej w pracy nad dokumentem – „Wydaje się, że wraz z projektem Esther przez lata zachodzi u niego [Klaus – przyp. O.W]

⁴⁶ W kontekście NRD jest to negatywne określenie osób związanych z SED, ale często jest to po prostu prześmiewczy sposób wyrażenia niechęci do osób o lewicowych poglądach.

⁴⁷ *Basen przy wzgórzach Golan* (Swimmingpool am Golan 2018, reż. Esther Zimmering).

⁴⁸ Historia ta została przybliżona w rozdziale poświęconym kontekstowi społeczno-politycznemu.

⁴⁹ Zob. Esther Zimmering, »Ich dachte, es muss etwas Schlimmes dahinterstecken«....

przemiana: zaczyna się mierzyć z żydowską kulturą i religią”⁵⁰. Interesujące jest też spojrzenie siostry Klausa na żydowskość. Ona również podkreśla brak religijności oraz żydowskich tradycji w ich życiu, lecz robi to w sposób, który wskazuje na jej krytyczny stosunek wobec kraju, w którym się wychowała. Moni wyznaje – „Dla nas bycie Żydem nie odgrywało już żadnej roli i oczywiście przyjaźń między narodami była na pierwszym miejscu. NRD widziało się, chciało się widzieć jako *a priori* antyfaszystowskie niemieckie państwo. Ładnie sobie wmówiliśmy”⁵¹. Gdy kobieta wypowiada to ostatnie zdanie, Zimmering pokazuje stare nagranie telewizyjne z eberdowskimi politykami, co dodatkowo wydaje się podkreślać dystans Moni do oficjalnej doktryny NRD. Warto też zauważyć, że ciocia reżyserki swoją żydowskość łączy przede wszystkim z mamą, która zginęła w wypadku samochodowym w 1959 roku, gdy ona i Klaus byli jeszcze dziećmi. „Mama, moja mama, to była dla mnie żydowskość”⁵² – wyznaje bohaterka. Sandberg uznaje ten moment za najbardziej emocjonalny w całym filmie, ponieważ uzmysławia stratę, z którą nie da się pogodzić⁵³.

Po upadku muru berlińskiego reżyserka zaczyna konfrontować się z własną żydowskością. Wprawdzie już jako dziecko miała kontakt z żydowską kulturą (np. poprzez muzykę czy lekturę *Dzienników Anny Frank*), lecz żydowskość kojarzyła jej się jako coś nieprzyjemnego, ponieważ łączyła ją przede wszystkim z informacją o zamordowanych krewnych⁵⁴. W filmie pokazuje, jak najpierw budzi się w niej fascynacja Izraelem, a następnie przygasa, by ostatecznie zdecydować się na życie w Niemczech, a nie w kibicu. Debiut Zimmering jest zapisem poszukiwań podjętych przez reżyserkę, aby zmierzyć się z żydowską tożsamością, losami rodziny oraz związanymi z nimi traumami. Tym samym *Basen przy wzgórzach Golan* można uznać za typową dla trzeciego pokolenia po Szoa formę dokumentalistycznego autoportretu wprowadzającą do współczesnego kina niemieckiego niezbyt często uwzględnianą perspektywę Żydów i Żydówek z byłego NRD.

⁵⁰ Claudia Sandberg, *Szenische Dialoge...*, s. 176.

⁵¹ *Basen przy wzgórzach Golan* (Swimmingpool am Golan 2018, reż. Esther Zimmering).

⁵² Tamże.

⁵³ Zob. Claudia Sandberg, *Szenische Dialoge...*, s.177.

⁵⁴ Esther Zimmering, »Ich dachte, es muss etwas Schlimmes dahinterstecken«...

Zakończenie

Analiza dzieł należących do korpusu filmowego pozwoliła odpowiedzieć na pytanie badawcze dotyczące sposobu ukazywania w kinie niemieckim i austriackim powojennej żydowskiej diaspory. Jej wizerunki wciąż pozostają powiązane z upamiętnieniem Szoa i debatami o przeszłości. W większości omawianych dzieł pamięć czy też postpamięć o Holokauście stanowi główny bądź jeden z ważniejszych tematów. Choć praca ta nie ma charakteru *stricto* komparatystycznego, co zostało wyjaśnione we wstępie, zwraca uwagę na różnice oraz podobieństwa między filmowymi opowieściami o żydowskim życiu w Austrii i Niemczech. W sposób porównawczy został przedstawiony proces kształtowania się w tych dwóch państwach polityki pamięci wobec Zagłady, co pozwoliło uwzględnić przede wszystkim różnice w dyskursie publicznym oraz w relacjach społeczeństwa większościowego z diasporą.

Opisany w rozdziale pierwszym proces kodowania żydowskości ujawnił znaczące podobieństwa między obiema kinematografiami. Charakteryzowanie bohaterów jako Żydów przebiega analogicznie w przypadku filmów z Niemiec i Austrii. Za główne punkty odniesienia można uznać: tradycje judaistyczne (w szczególności elementy męskiego ubioru, ale też judaika oraz niektóre zwyczaje, święta), folklor (np. muzyka klezmerska), jedzenie, język (przede wszystkim jidysz bądź hebrajski), historię Holokaustu (wraz z jej wizualną ikonografią) oraz nawiązania do państwa Izrael i konfliktu na Bliskim Wschodzie. Choć tak ważną rolę w kodowaniu żydowskości odgrywa wiedza o judaizmie, to należy zaznaczyć, że wśród bohaterów analizowanych filmów dominują liberalni Żydzi. Warto również podkreślić, że twórcy często czerpią z kultury wschodnioeuropejskiej diaspory. Można w tym doszukiwać się nostalgii za nieodzownie utraconym światem sztetli. Ponadto przypomina to, jak ważną rolę w odbudowaniu powojennego żydowskiego życia w obu krajach odegrali dipisi oraz ich potomkowie. Nie bez znaczenia są też odwołania do żydowskiego humoru i popkultury, np. do figury szlemienia spopularyzowanej przez Woody'ego Allena.

Możliwe, że zbieżności w procesie kodowania żydowskości w obu kinematografiach są związane z podobnymi wyobrażeniami o tej mniejszości w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym. Należy także pamiętać, że rynki audiowizualne tych państw są ze sobą mocno powiązane, co sprawia, że wiele filmów niemieckich trafia na rynek austriacki i również

w drugą stronę (tj. z Austrii do RFN) dochodzi do wymiany filmowej (choć na mniejszą skalę)¹. Część z wybranych do analizy dzieł była także pokazywana międzynarodowej widowni (np. na festiwalach filmowych bądź na serwisach streamingowych). Można przyjąć, że proces kodowania żydowskości ma (przynajmniej do pewnego stopnia) charakter uniwersalny, transnarodowy. Fenomen kina holokaustowego i popholokaustu sprawia, że ikonografia Zagłady przeniknęła do kinematografii w różnych częściach świata, a narracje o powojennym życiu Żydów także do niej nawiązują. W tym kontekście interesujące byłoby włączenie do badań nad kodowaniem żydowskości dzieł z innego kręgu kulturowego. Warto zastanowić się, na ile np. polska kinematografia wypracowała podobne strategie kodowania żydowskości, a na ile wykorzystuje motywy, które nie pojawiły się w analizowanych w tej rozprawie filmach. Jeden z nielicznych elementów kodowania żydowskości, któremu można przypisać wymiar lokalny, stanowią parateksty – odwołania do pozafilmowej rzeczywistości, np. do postaci Szymona Wiesenthala czy Fritza Bauera, bądź też żydowskich korzeni twórców filmowych. Bez dodatkowych badań widowni nie sposób jednak ocenić, na ile te historie znane są widzom, co mogłoby wpływać na identyfikowanie danych protagonistów jako Żydów.

Rozdział drugi, poświęcony kontekstowi społeczno-politycznemu oraz kulturowemu, przedstawia, w jaki sposób na przestrzeni lat (od 1945 do dziś) kształtowały się kontakty między społeczeństwem większościowym a diasporą. Ważną rolę odgrywał przy tym proces kreowania „teatru pamięci”, który można obserwować najpierw w Niemczech (od drugiej połowy lat 70. XX wieku), a dopiero później w Austrii (już po aferze Waldheima). Opisanie w tym rozdziale debaty pokazały, że los Ocalałych i powojenne żydowskie życie stały się tematem dyskursu publicznego (w tym literatury i filmów) w RFN wcześniej, niż nastąpiło to w Austrii. Fakt ten może wyjaśniać dysproporcję w korpusie badawczym pracy. Kinematografia austriacka stosunkowo niedawno zaczęła zajmować się powyższymi kwestiami. Przywołana teza Joshui Hirscha, że kino posttraumatyczne swoje źródła ma w twórczości niefikcjonalnej², wyjaśnia po części, dlaczego to w dużej mierze wizerunki powojennej diaspory w kinie austriackim można odnaleźć w obszarze twórczości dokumentalnej³.

Niewielka ilość materiału badawczego sprawia, że w przypadku Austrii trudno jednoznacznie stwierdzić, czy kino stało się medium dla „teatru pamięci”. Wiele austriackich

¹ Zob. Jakub Gortat, *Połączeni różnicami. Czy istnieje kino germanofońskie*, [w:] „Ekrany”, nr 4, 2024, s. 40-42.

² Zob. Joshua Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004, s.85.

³ Istotna może być też kwestia finansowania produkcji, które podejmują temat wciąż niszowy.

dział stanowi pokłosie spóźnionych rozliczeń z przeszłością oraz mitem pierwszej ofiary czy rozrachunków z aferą Waldheima. Filmowa refleksja nad powojennym żydowskim życiem wiąże się więc z pytaniami o austriackie uwikłanie w nazistowski system. Krytyczny charakter analizowanych dzieł można łączyć ze specyfiką tzw. nowego kina austriackiego i fenomenem twórców „kalających własne gniazdo”, którzy chętnie sięgają po tematy trudne dla austriackiego społeczeństwa. Nie da się jednak wykluczyć, że również w Austrii w najbliższych latach „teatr pamięci” zacznie wyraźniej odciskać swoje piętno na wizerunkach współczesnej diaspory. Natomiast w przypadku kina niemieckiego bez problemu można wskazać elementy kluczowe dla kreowania „fantomowego obrazu żydowstwa”⁴ (jak nazywał go Bodemann), ponieważ pojawiają się one w wielu analizowanych w tej pracy dziełach. Jednocześnie warto pamiętać o filmach, które krytykują „teatr pamięci” i wskazują na różne nieprawidłowości – zarówno w obrębie polityki pamięci, jak i ogólnie w sferze relacji niemiecko-żydowskich. Za ich realizację odpowiadają często żydowscy twórcy, niegodzący się na rolę przypisywaną im przez społeczeństwo większościowe.

Rozdział trzeci zawiera analizę wybranych filmów. Przyjęta w nim typologia opiera się na perspektywie pamięcioznawczej i uwzględnia różnice generacyjne, które sprawiają, że wydarzenia II wojny światowej są dla bohaterów albo elementem pamięci indywidualnej, albo komunikacyjnej. W konsekwencji wprowadzono podział na wizerunki Ocalałych i kolejnych generacji (tzw. drugiego i trzeciego pokolenia). W analizie dzieł skupionych na Żydach, którzy przeżyli Zagładę, kluczową rolę odegrało rozróżnienie pomiędzy wizerunkami dipisów oraz filmami opowiadającymi o osobach patrzących na traumatyczne wydarzenia II wojny światowej z perspektywy wielu lat, a nawet dekad. Losy dipisów są tematem marginalizowanym w obu omawianych kinematografiach. Wątek powojennych obozów dla Żydów, którzy musieli na nowo ułożyć sobie życie, pojawia się wprawdzie we wspomnieniach Ocalałych w różnych filmach dokumentalnych, ale rzadko staje się on ich głównym tematem. Z jednej strony historia dipisów uznawana jest za niezbyt istotny okres przejściowy, z drugiej wiąże się z wyzwaniem – jak ukazywać Żydów, którzy po wojnie wciąż mieszkają w obozach i zajmują się często nielegalnymi interesami. Interesujące okazało się więc podejście do tego tematu poprzez wykorzystanie konwencji komediowej, jak zrobił to reżyser wybranego do analizy filmu *Bye bye Germany (Es war einmal in Deutschland)*, 2017, reż. Sam Garbarski). Uwikłanie dipisów w mroczne historie w okresie powojennym

⁴ Zob. Y. Michal Bodemann, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002, s.185-186.

stanowi też kanwę fikcyjnej historii przedstawionej w nagrodzonym w Cannes serialu *Zweiflerowie* (*Die Zweiflers*, 2024, reż. Anja Marquardt, Clara von Arnim, ARD). Budzi ona skojarzenia z kinem gangsterskim i filmami o mafii. Ciekawe wydaje się więc pytanie, czy – w perspektywie kolejnych lat – może dojść do wzrostu zainteresowania historią dipisów w obrębie np. popkultury i kina gatunkowego. *Zweiflerowie* nie stanowią przedmiotu zainteresowania tej pracy, ponieważ ze względów metodologicznych oraz konieczności ograniczenia materiału badawczego do analizy nie włączono filmów i seriali stworzonych na potrzeby telewizji i serwisów streamingowych. Rozszerzenie badań o te dzieła mogłoby stanowić interesujące uzupełnienie rozważań zawartych w powyższej rozprawie.

W analizie wizerunków Ocalałych, którzy patrzą na wydarzenia II wojny światowej już z perspektywy czasu, wyróżniono dwie grupy dzieł. Do pierwszej zaliczają się filmy o procesach nazistowskich zbrodniarzy – głównie tych, które odbyły się w latach 60. XX wieku. Druga to natomiast obrazy przedstawiające świadków historii już jako osoby starsze – ich akcja osadzona jest bliżej współczesności. Filmy opowiadające o sprawach sądowych byłych nazistów bardzo dobrze ukazują różnice w polityce pamięci w Austrii i Niemczech. *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli) przedstawia niemieckie zaangażowanie w rozliczenie z przeszłością, zaś *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie des Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch) jest krytyką porażek austriackiej jurysdykcji wobec pociągania do odpowiedzialności zbrodniarzy wojennych. Frosch ukazuje też zakłamanie austriackiego społeczeństwa w okresie, gdy dyskurs o historii II wojny światowej był zdominowany przez mit pierwszej ofiary. Ten oskarżycielski ton jest obecny również w innych austriackich filmach, m.in. analizowanych *Rodowodach* (*Gebürtig*, 2002, reż. Robert Schindel, Lukas Stepanik). Dzieła krytyczne wobec austriackiej polityki pamięci można potraktować jako formę rozrachunku z aferą Waldheima, która stanowiła punkt zwrotny w stosunkach żydowsko-austriackich. Natomiast *Labirynt kłamstw* porusza ważny dla „teatru pamięci” motyw pojednania, a także zaangażowania przedstawicieli społeczeństwa większościowego w rozliczenia z przeszłością, co stanowi kwintesencję idei „teatru pamięci” w ujęciu Bodemanna.

Zarówno w kinematografii austriackiej, jak i niemieckiej można dostrzec wyraźny wpływ zwrotu pamięciowego. W momencie odchodzenia ostatnich świadków historii powstaje wiele filmów o Ocalałych, którzy u kresu swojego życia muszą skonfrontować się z traumatycznymi wydarzeniami wypieranymi przez lata. Takich historii dostarczają analizowane w pracy *Rodowody* i *Za życie* (*Auf das Leben!*, 2014, reż. Uwe Janson). Wiele przywoływanych dzieł ukazuje, jak bohaterowie dzielą się swoimi historiami

z przedstawicielami młodsze­go pokolenia, współtworząc w ten sposób pamięć komunikacyjną. Ich powiernikami często stają się nie-żydowscy protagoniści, co można uznać za element narracji o pojednaniu – ważnej z punktu widzenia „teatru pamięci”. W filmach z korpusu badawczego można odnaleźć zarówno opowieści o przyjaźni, jak i miłości między Żydami a gojami. Służą one nie tylko wspomnianej idei pojednania, ale też pozwalają ukazać konflikty i napięcia między społeczeństwem większościowym a mniejszością. Przypomina to również o trudnościach w porozumieniu (ze względu na różnice perspektyw, w szczególności na kwestie pamięci i historii II wojny światowej).

Dla opisywanego w rozprawie *memory boom* niebagatelną rolę odgrywa kino dokumentalne. Filmy niefikcyjne dostarczają świadectw zarówno osób publicznie znanych, jak i prywatnych – często są to przyjaciele lub członkowie rodziny twórców. Tę dychotomię odzwierciedlają *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2012, reż. Alexa Karolinski) i *Muzyka Terezinu – historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky* (*Theresienklang*, 2021, reż. Michael Pfeifenberger). Ukazywanie historii rodzinnych przypomina o zaangażowaniu żydowskich reżyserów i reżyserek w kreowanie wizerunków diaspory⁵. Filmy wnuków oraz dzieci Ocalałych tworzą rodzaj „domowej etnografii” (nawiązując do koncepcji Michaela Renova)⁶. Skupiają się one bowiem na losach rodziny, ale można je również postrzegać jako refleksję nad tożsamością kulturową danej grupy. Taka forma twórczości nie jest charakterystyczna jedynie dla diaspory żydowskiej, a o podobnym zjawisku pisze Krzysztof Loska w odniesieniu do filmów tureckiej mniejszości w RFN⁷. Za przykłady – w obrębie kina niemieckiego – mogą posłużyć dokumenty Jeanine Meerapfel (drugie pokolenie) oraz Alexy Karolinski i Sharon Ryby-Kahn (trzecie pokolenie). Natomiast dla kina austriackiego ważną postacią – reprezentującą żydowską perspektywę – pozostaje od lat Ruth Beckermann (córka Ocalałych).

Drugie i trzecie pokolenie, choć nieobciążone bezpośrednio traumą II wojny światowej, przedstawiane jest zwykle w odniesieniu do niej. Filmy, których bohaterami stają się potomkowie Ocalałych, opowiadają więc o postpamięci Holokaustu. Ponadto dzieła te często zwracają uwagę na problemy w relacjach społeczeństwa większościowego z diasporą –

⁵ W rozprawie pojawiają się nazwiska żydowskich twórców filmowych, o których niewiele napisano w polskim filmoznawstwie. Przykładem jest twórczość Jeanine Meerapfel. Pozostaje ona w Polsce niemal nieznana reżyserką, choć jej filmy były prezentowane m.in. na Berlinale. Natomiast komedie Daniego Levy’ego mogą być znane polskiej publiczności, ale jego twórczość rzadko staje się przedmiotem analiz rodzimych filmoznawców. Opracowania domagałaby się także twórczość Georga Stefana Trollera (współscenarzysty filmu *Rodowody*). Są to jedynie przykłady, które mogą posłużyć za impuls do dalszych badań.

⁶ Zob. Michael Roven, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, London 2004, s.216-229.

⁷ Zob. Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Kraków 2016, s. 293-296.

zarówno wciąż obecny antysemityzm, jak i sztuczną poprawność polityczną czy też funkcjonowanie „teatru pamięci”. Powyższe zagadnienia można odnaleźć w analizowanych fabularnych filmach o drugiej i trzeciej generacji – austriackich *Rodowodach*, niemieckim *Całkiem zwyczajnym Żydzie* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Olivier Hirschbiegel) oraz koprodukcji zatytułowanej *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus). Także kino dokumentalne dostarcza narracji o potomkach Ocalałych, którzy mierzą się z dybukami przeszłości, czego przykładem są *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling) oraz *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kohn). Nawet jeśli wpływ Szoa na kolejne pokolenia nie jest głównym tematem danego dzieła, to zazwyczaj wątek ten sygnalizowany jest chociażby na marginesie, jak ma to miejsce w *Bar micwie Zorro* (*Zorros Bar Mizwa*, 2006, reż. Ruth Beckermann). Choć zarówno dzieci oraz wnukowie Ocalałych są portretowane w odniesieniu do zagadnień związanych z postpamięcią, to w rozprawie zostały podkreślone różnice między tymi pokoleniami oraz ich wizerunkami. Wśród filmów z korpusu badawczego można odnaleźć więcej historii o drugim niż o trzecim pokoleniu. Wnukowie Ocalałych dopiero w ostatnich latach zaczęli dochodzić do głosu w dyskursie publicznym, a ich doświadczenia stosunkowo niedawno stały się przedmiotem zainteresowań filmowców. Możliwe, że w kolejnych latach powstaną dzieła, które będą stanowić ciekawy materiał do analizy wizerunków trzeciego pokolenia w tych kinematografiach.

Dla typologii przyjętej w rozdziale analitycznym istotne były też kwestie związane ze społecznymi ramami pamięci. Osobny podrozdział poświęcono więc żydowskim protagonistom, którzy są migrantami bądź uchodźcami. Uwagę skierowano na dwie największe grupy, tj. na Żydów z byłego ZSRR oraz Izraela. Filmy o bohaterach z tłem migranckim są często tworzone przez reżyserów o podobnych doświadczeniach – jak Leo Khasin, Gil Levanon czy Ester Amrami, których dzieła są analizowane w tej rozprawie. W tej części pracy szczególnie widoczna stała się wspomniana już dysproporcja pomiędzy kinem austriackim a niemieckim. Można to wiązać z faktem, że to właśnie do Niemiec – a nie Austrii – przybywa więcej żydowskich migrantów/uchodźców. Powracającymi motywami – szczególnie w przypadku obywateli Izraela – są pytania i wątpliwości dotyczące powodów podjęcia decyzji o mieszkaniu w kraju „wroga”. Natomiast w kontekście dzieł o uchodźcach kwotowych bądź migrantach z krajów byłego Związku Radzieckiego warto zwrócić uwagę na kwestionowanie pewnych wyobrażeń społeczeństwa większościowego o Żydach, m.in. poprzez wprowadzanie kontr-pamięci o żydowskich żołnierzach w Armii Czerwonej, która nie współgra z narracją o biernych ofiarach. Ten motyw można odnaleźć w dokumentalnym *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp) oraz fikcyjnym *Kadyszu za*

przyjaciela (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin). Niemniej filmowe wizerunki powojennej diaspory w obu państwach nie odzwierciedlają jej strukturalnego zróżnicowania. W RFN do dziś powstało stosunkowo niewiele dzieł o uchodźcach kwotowych z ZSRR, a kinematografia austriacka niemal w ogóle nie odpowiada o bucharskich i gruzińskich Żydach – wyjątkiem jest *Bar micwa Zorro*, choć to nie migracje są głównym tematem tego dokumentu. Na wyobrażenia o mniejszości żydowskiej wpływają więc portrety Żydów z krajów Europy Wschodniej, którzy do Niemiec lub Austrii przybili jako dipisi oraz ich potomków, ewentualnie niemieckich i austriackich Ocalałych i ich dzieci, wnuków.

Osobny podrozdział poświęcono również wizerunkom Żydów z dawnej Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Doświadczenia mniejszości żydowskiej, która żyła bądź wychowywała się we wschodnich Niemczech, nie są tematem zbyt często podejmowanym przez reżyserów – filmowe rozliczenia z historią NRD koncentrują się wokół innych zagadnień, przede wszystkim ostalgii oraz prześladowań ze strony Stasi. Refleksja o byciu Żydem za żelazną kurtyną, zawarta w debiutanckim *Basenie przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2019, reż. Esther Zimmering), lokuje się na marginesie współczesnego kina niemieckiego. Autobiograficzne dzieło Zimmering wpisuje się w nurt filmów dokumentalnych tworzonych przez przedstawicieli trzeciego pokolenia, w których reżyserzy zadają pytania o własną tożsamość.

Na podstawie analizy korpusu badawczego można nie tylko stwierdzić, jakie korzenie mają zazwyczaj żydowscy bohaterowie, ale też zwrócić uwagę na inne powtarzające się cechy, które są im przypisywane. Większość dzieł opowiada o liberalnych Żydach (nawet jeśli są oni religijni, to rzadko reprezentują odłam ortodoksyjny). W wielu filmach (zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych) można odnaleźć figurę żydowskiego intelektualisty. Kino chętnie opowiada o losach znanych postaci – od literatów po naukowców, koncentrując się nie tylko na ich dokonaniach, ale też historii ocalenia czy wspomnieniach z dzieciństwa. Co więcej, analizowane dzieła pokazują żydowskie życie w Austrii i Niemczech niemal wyłącznie w odniesieniu do dużych miast – przede wszystkim są to Wiedeń, Berlin, Frankfurt. Ten wielkomiejski charakter współgra z kreowanym obrazem żydowskiej inteligencji.

Ukazywanie innych scenerii jest możliwe dzięki obecnemu w wielu filmach motywowi podróży. Można go odnaleźć m.in. w dziełach o Ocalałych, odwiedzających dawne ojczyzny, gdzie konfrontują się z przeszłością. Z jednej strony są opowieści o Żydach, którzy przyjeżdżają do Austrii lub Niemiec, choć na co dzień mieszkają gdzie indziej (zazwyczaj w USA bądź Izraelu). Wątek ten wydaje się ważny z punktu widzenia „teatru

pamięci”, bowiem problematyzuje obecność Żydów w kraju wroga. Z drugiej strony są też historie o dipisach odwiedzających rodzinne strony w Europie Wschodniej. W obu przypadkach można odnaleźć elementy nostalgii, choć do głosu dochodzą też ambiwalentne uczucia związane z traumatycznymi wspomnieniami. Czasami Ocalałym w ich wyprawach towarzyszą dzieci oraz/lub wnukowie, a wspólny czas jest okazją nie tylko do wspomnień, ale też trudnych rozmów o pamięci i traumie. W podróże do miejsc związanych z losami przodków udają się też z własnej inicjatywy przedstawiciele drugiego oraz trzeciego pokolenia, pragnąc zmierzyć się postpamięcią albo zrekonstruować rodzinną historię⁸.

Analiza filmowych wizerunków powojennej diaspory pokazała, że relacje między żydowską mniejszością a społeczeństwem większościowym w Austrii i Niemczech wciąż rozgrywają się w cieniu Holokaustu. Trauma i pamięć Zagłady to motywy, które powracają w zdecydowanej większości dzieł z korpusu badawczego. Żydowskich bohaterów często portretuje się jako ofiary, co zgadza się z tezą, którą postawił Ingo Loose⁹. Należy jednak zaznaczyć, że badacz zajmował się niemieckimi filmami, których akcja rozgrywa się w różnych okresach (nie tylko po II wojnie światowej). Prezentowana rozprawa przyjmuje inną perspektywę, ukazując, jak bardzo powojenna diaspora uwikłana jest w pamięć o Szoa. Warto podkreślić, że motyw „Żyda jako ofiary” nie jest charakterystyczny jedynie dla omawianych kinematografii. Omar Bartov pisał o nim także w kontekście kina światowego¹⁰. Może to budzić pytanie o sens prowadzenia badań nad kinematografiami narodowymi. Istnieje jednak bardzo ważny argument, który przemawia za podjętym w tej rozprawie tematem. To właśnie w Austrii oraz Niemczech – w dużej mierze za sprawą „teatru pamięci” – sposób ukazywania żydowskiej diaspory w filmach odgrywa istotną rolę w kreowaniu autowizerunku społeczeństwa większościowego oraz narracji o własnych sukcesach bądź porażkach związanych z rozliczeniami się z przeszłością. Filmy o powojennym żydowskim życiu mogą służyć kreowaniu się na „mistrzów polityki pamięci”, ale też stawać się przyczynkiem do autokrytyki i spóźnionych rozrachunków.

Prace nad tą rozprawą kończą się w momencie, gdy prawdopodobnie może dojść do znaczących przemian w relacjach żydowsko-austriackich/niemieckich. Nie jest jeszcze jasne,

⁸ Motyw *heritage tours* stał się w ostatnich latach popularny, co pokazują sukcesy takich filmów jak *Treasure* (2024, reż. Julia von Heinz) czy *Prawdziwy ból* (*A Real Pain*, 2024, reż. Jesse Eisenberg) – oba opowiadają o wyprawach potomków Ocalałych do Polski.

⁹ Zob. Ingo Loose, *Attribute des Jüdischen im deutschen Nachkriegsfilm: Zur Etikettierung des Anderen nach dem Holocaust*, [w:] *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, red. Waltraud »Wara« Wende, Lars Koch, Bielefeld 2010, s.92.

¹⁰ Zob. Omer Bartov, *The »Jew« in Cinema, From »The Golem« to »Don't Touch My Holocaust«*, Bloomington 2005.

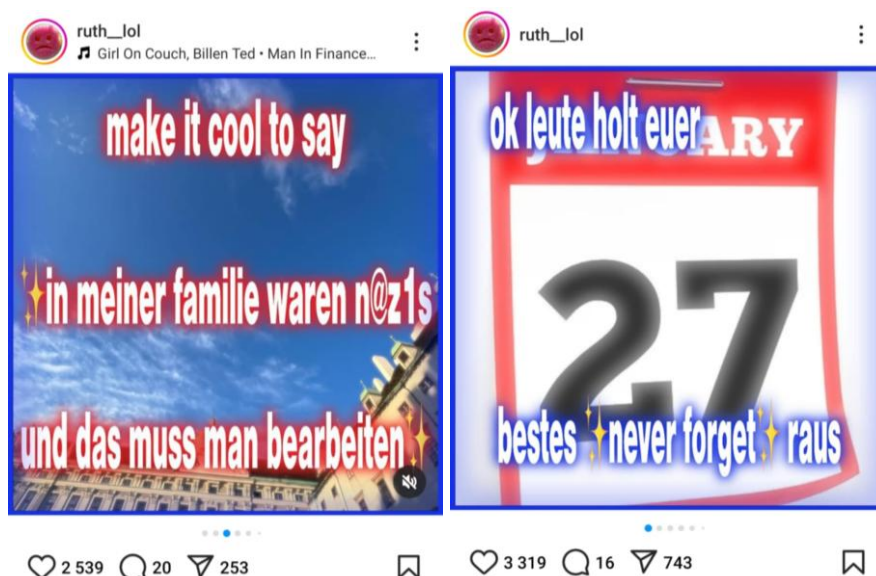
czy i jak wydarzenia 7 października 2023 wpłyną na portretowanie żydowskiego życia w tych kinematografiach, choć już dzisiaj pojawiają się filmy dokumentalne i reportaże telewizyjne poświęcone tej tematyce. W ramach powyższej rozprawy nie został podjęty wątek obrazów Izraela w kinie niemieckim i austriackim, ale – w obliczu nasilania się w ostatnim czasie anty-izraelskich i antysemitickich nastrojów – interesujące byłoby ich zbadanie. Na relacje z diasporą i dyskurs o przeszłości może wpływać również sytuacja polityczna w obu krajach (np. wzrost znaczenia partii skrajnie prawicowych, o czym przypominały wybory, które odbyły się w 2024 roku w Austrii i na początku 2025 w Niemczech).

Niezależnie od tych przemian wydaje się, że filmowe wizerunki diaspory w kinie niemieckim i austriackim jeszcze długo będą powiązane z refleksją nad wydarzeniami II wojny światowej. Lea Wohl von Haselberg wydaną w 2016 monografię o konstruowaniu żydowskich postaci w niemieckim kinie i telewizji po 1945 roku zatytułowała „A co po Holokauście?”¹¹. Nawiązując do jej pytania – można stwierdzić, że osiemdziesiąt lat po Szoa – wciąż trwają zmagania z pamięcią, postpamięcią i traumą (zarówno w kinie niemieckim, jak i austriackim). Niemniej jednak w dyskursie publicznym (literaturze, kinie, telewizji, ale także mediach społecznościowych) pojawia się coraz więcej narracji o żydowskim życiu, które starają się walczyć z dominującym wizerunkiem Żydów jako „ofiary Zagłady oraz egzotycznych Obcych”¹². Te głosy sprzeciwu wobec „fantomowego żydowstwa” dochodzą przede wszystkim ze strony trzeciego pokolenia w Niemczech. W Austrii, co pokazała nie tylko analiza filmów, ale też naszkicowanie kontekstu literackiego, najmłodsze pokolenie jeszcze nie zaznaczyło swojej obecności w tak wyraźny sposób, jak uczyniła to generacja dzieci Ocalałych na przełomie lat 80. i 90. XX wieku w reakcji na aferę Waldheima. Za przykłady buntu trzeciego pokolenia przeciwko teatrowi pamięci mogą posłużyć takie filmy jak *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch), *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn), serial *Zweiflerowie* (*Die Zweiflers*, 2024, reż. Anja Marquardt, Clara von Arnim, ARD), program *Freitagnacht Jews* (WDR,

¹¹ Zob. Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016.

¹² Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg, *Einleitung*, [w:] *Bilder des Jüdischen: Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, red. tychże, Berlin, Boston 2013, s.11.

2021-2022)¹³, twórczość literacka np. wielokrotnie cytowanego w tej rozprawie Maxa Czollka, czy też memy tworzone przez autorkę instagramowego profilu ruth__lol¹⁴.



Ilustracja 81. Memy z profilu ruth__lol uderzające w niemiecką politykę pamięci.

Véronique Sina pisze o „nowych obrazach żydowskości”, które są tworzone z żydowskiej perspektywy i opowiadają o tożsamości oraz doświadczeniach Żydów w sposób niekonwencjonalny, często łamiąc tabu¹⁵. Biorąc pod uwagę, że przywoływane dzieła powstały dopiero w latach 20. XXI wieku, jest jeszcze za wcześnie, aby stawiać prognozy dotyczące przemian w kreowaniu filmowych wizerunków żydowskiego życia. Twórczość trzeciego (a może i wkrótce czwartego) pokolenia wydaje się więc – w perspektywie kolejnych lat – niezwykle interesującym przedmiotem naukowej refleksji.

¹³ Talk-show został przygotowany z okazji 1700-lecia żydowskiego życia w Niemczech. W pierwszym sezonie prowadzący (Daniel Donskoy) wraz z zaproszonymi gośćmi rozmawia przy kolacji na różne tematy związane z żydowskim życiem w RFN. Drugi sezon skupia się na ukazaniu żydowskiego życia w różnych zakątkach świata.

¹⁴ Więcej o tym profilu, zob. Linus Volkmann, »Für mich hat sich alles verändert« – ruth__lol im Interview, [w:] „Kaput - Magazin für Insolvenz & Pop“, 14.02.2024, https://kaput-mag.com/stories-de/ruth__lol/, [dostęp: 08.04.2025].

¹⁵ Jednocześnie badaczka podkreśla, że wciąż dominująca perspektywa to ta męska, heteronormatywna, a także aszkenazyjska i osób postrzeganych jako białe. Zob. Véronique Sina, *Neue Bilder des Jüdischen? Masel Tov Cocktail, Freitagnacht Jews und Shiva Baby*, [w:] *digital:gender – de:mapping affect eine spekulative Kartografie*, red. Julia Bee, Irina Gradinari, Katrin Köppert, Leipzig 2025, s.136-149.

Bibliografia

Monografie

1. Abrams Nathan, *The New Jew in Film. Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*, New Brunswick 2012.
2. Adunka Evelyn, *Die vierte Gemeinde: die Geschichte der Wiener Juden von 1945 bis heute*, Berlin/Wien 2000.
3. Altaras Adriana, *Titos Brille. Die Geschichte meiner strapaziösen Familie*, Frankfurt am Main 2014.
4. Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections On The Origin And Spread Of Nationalism*, London, New York 2006.
5. Appadurai Ajrun, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, tłum. Marta Bucholc, Warszawa 2009.
6. Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
7. Assmann Aleida, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2020.
8. Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015.
9. Baron Lawrence, *Projecting the Holocaust Into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, Lanham 2005.
10. Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trzandel, Warszawa 2008.
11. Bartov Omer, *The »Jew« in Cinema, From »The Golem« to »Don't Touch My Holocaust«*, Bloomington 2005.
12. Battegay Caspar, *Judentum und Popkultur. Ein Essay*, Bielefeld 2014.
13. Bauman Zygmunt, *Wieloznaczność Nowoczesna. Nowoczesność Wieloznaczna*, tłum. Janina Bauman, Warszawa 1995.
14. Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków 2009.
15. Bauman Zygmunt, *Obcy u naszych drzwi*, tłum. Weronika Mincer, Warszawa 2016.
16. Beckermann Ruth, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, Wien 2005.
17. Bhabha Homi, *Miejsca kultury*, tłum. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010.
18. Bilewicz Michał, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, Kraków 2024.

19. Biller Maxim, *Geschichte schreiben*, [w:] *Juden in Deutschland - Deutschland in den Juden. Neue Perspektive*, red. Y. Michal Bodemann, Michal Brumlik, Göttingen 2010.
20. Binter Julia T.S., *We Shoot the World: Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*, Wien 2009.
21. Blumesberger Susanne (red.), *Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft*, München 2002.
22. Bodemann Y. Michal, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Hamburg 1996.
23. Bodemann Y. Michal, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002.
24. Bordwell David, Thompson Kristin. *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Warszawa 2014.
25. Brenner Hannelore, *Dziewczęta z pokoju 28. Przyjaźń i nadzieja w getcie Theresienstadt*, tłum. Ryszard Turczyn, Warszawa 2021.
26. Brenner Michael (red.), *Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart; Politik, Kultur und Gesellschaft*, München 2012.
27. Brenner Michael, *After the Holocaust. Rebuilding Jewish Lives in Postwar Germany*, tłum. Barbara Harshav, Princeton 2021.
28. Briegleb Klaus, *Mißachtung und Tabu: eine Streitschrift zur Frage: Wie antisemitisch war die Gruppe 47?*, Berlin, Wien 2003.
29. Brumlik Micha [i in.] (red.), *Nachhalle*, Berlin 2023.
30. de Bruyn Günter, *Vierzig Jahre: ein Lebensbericht*, Frankfurt am Main 1998.
31. Byrge Duane, Miller Robert Milton, *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942*, Jefferson 1991.
32. Burgauer Erica, *Zwischen Erinnerung und Verdrängung: Juden in Deutschland nach 1945*, Reinbek bei Hamburg 1993.
33. Corell Catrin, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*, Bielefeld 2009.
34. Czollek Max, *Desintegriert euch!*, München 2020.
35. Czollek Max, *Versöhnungstheater*, München 2023.
36. von Dassanowsky Robert, *Austrian Cinema: A History*, Jefferson, London 2005.
37. Doty Alexander, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis 1993.
38. Dönitz Karl, *Mein wechselvolles Leben*, Göttingen 1968.

39. Dubrowska Małgorzata, *Auseinandersetzung mit der jüdischen Identität in Werken ausgewählter Schriftsteller aus der DDR*, Lublin 2002.
40. Ebbrecht-Hartmann Tobias, *Übergänge. Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte*, Berlin 2015.
41. Elsaesser Thomas, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005.
42. Embacher Helga, *Neubeginn ohne Illusionen. Juden in Österreich nach 1945*, Wien 1995.
43. Embacher Helga, Reiter Margit, *Gratwanderungen. Die Beziehungen zwischen Österreich und Israel im Schatten der Vergangenheit*, Wien 1998.
44. Epstein Helena, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York 1979.
45. Erll Astrid, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018.
46. Erll Astrid, Nünning Ansgar (red.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, New York 2005.
47. Escher Elisabeth, *Hannas schlafende Hunde*, Wien 2010.
48. Fiuk Ewa, *Inicjacje, tożsamość, pamięć: kino niemieckie na przełomie wieków*, Wrocław 2012.
49. Finkelstein Norman, *Przedsiębiorstwo Holocaust*, tłum. Mateusz Szymański, Warszawa 2001.
50. Franczak Karol, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.
51. Fritz Walter, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien, München 1997.
52. Garczewska Anna, Garczewski Krzysztof, *Polskie i niemieckie narracje historyczne w filmach na tle prawa i polityki*, Pułtusk 2015.
53. Geisel Eike, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen. Essays und Polemiken*, red. Klaus Bittermann, Berlin 2015.
54. Gehring Wes D., *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*, Lanham, Oxford 2002.
55. Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Warszawa 2006.
56. Girard René, *Kozioł ofiarny*, tłum. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1999.

57. Glöckner Olaf, Jikeli Günther (red.), *Das neue Unbehagen: Antisemitismus in Deutschland heute*, Hildesheim, Zürich, New York 2019.
58. Gras Pierre, *Good Bye, Fassbinder! Der deutsche Kinofilm seit 1990*, tłum. Marcus Seibert, Berlin 2014.
59. Gruber Ruth, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. Agnieszka Nowakowska, Sejny 2004.
60. Hainzl Christian, Grimm Marc (red.), *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, Leipzig 2022.
61. Hake Sabine, *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek bei Hamburg 2004.
62. Halbwachs Maurice, *Společne ramy paměti*, tłum. Marcin Król, Warszawa 1969.
63. Hall Stuart, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, tłum. i red.. Ulrich Mehlem [i in.], Hamburg 1994.
64. Hargens Wanja, *Der Müll, die Stadt und der Tod: Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte*, Berlin 2010.
65. Haslinger Josef, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main 1995.
66. Hass Aaron, *In the Shadow of the Holocaust: The Second Generation*, Ithaca 1990.
67. Hendrykowski Marek, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
68. Hirsch Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia 2004.
69. Hoffman Eva, *After Such Knowledge. Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York 2004.
70. Huyssen Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, London 1995.
71. Kaes Anton, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München 1987.
72. Kaminer Wladimir, *Russendisko*, München 2002.
73. Karakayali Julianne [i in.] (red.), *Den NSU-Komplex analysieren. Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft*, Bielefeld 2017.
74. Kauders Anthony D., *Unmögliche Heimat. Eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik*, München 2007.
75. Kaufhold Charlie, *In guter Gesellschaft? Geschlecht, Schuld & Abwehr in der Berichterstattung über Beate Zschäpe*, Münster 2015.

76. Kilcher Andreas B. (red.), *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur: Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar 2012.
77. Klejsa Konrad, *Pamięć lat nazizmu w niemieckim filmie fabularnym lat 1946-1965*, Łódź 2015.
78. Klüger Ruth, *Katastrophen: über deutsche Literatur*, München 2006.
79. Knight Robert, »Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen«. *Die Wortprotokolle der österreichischen Bundesregierung von 1945 bis 1952 über die Entschädigung der Juden*, Köln, Wien 2000.
80. Koch Gertrud, *Die Einstellung ist die Einstellung: visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main 1992.
81. Kracauer Siegfried, *Od Caligario do Hitlera*, tłum. Eugenia Skrzywanowa, Wanda Wertenstein, Gdańsk 2009.
82. Kranz Dani [i in.], *A Double Burden: Israeli Jews in Contemporary Germany*, New York 2022.
83. Kraus Chris, *Die Blumen von gestern. Filmbuch*, Zürich 2017.
84. Krobb Florian Ulrich, *Die schöne Jüdin: Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1993.
85. Krylova Katya, *The Long Shadow of the Past: Contemporary Austrian Literature, Film, and Culture*, Rochester 2017.
86. Kuryluk Ewa, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999.
87. Kwieciński Bartosz, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012.
88. Landsberg Alison, *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.
89. Leder Stella, *Meine Mutter, der Mann im Garten und die Rechten. Eine deutsch-jüdische Familiengeschichte*, Berlin 2021.
90. Lewinsky Charles, *Ein ganz gewöhnlicher Jude*, Berlin 2006.
91. von der Lühe Irmela (red.), *Pamięć o Zagładzie w polskojęzycznej i niemieckojęzycznej literaturze autorek i autorów drugiego oraz trzeciego pokolenia post-Szoah*, Lublin 2019.
92. Lippmann Walter, *Opinia publiczna*, tłum. Joanna Tengerowicz, Kraków 2020.

93. Loska Krzysztof, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Kraków 2016.
94. Łysak Tomasz, *Od kroniki do filmu posttraumtycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016.
95. Maniszewska Katarzyna, *Pionierzy terroryzmu europejskiego. Frakcja Czerwonej Armii*, Kraków 2014.
96. McGlothlin Erin, *Second-Generation Holocaust Literature*, New York 2006.
97. Milchram Gerhard (red.), *Judenplatz. Ort der Erinnerung*, Wien 2000.
98. Mitscherlich Alexander, Mitscherlich Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967.
99. Muskała Monika, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Kraków 2016.
100. Nijakowski Lech M., *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008.
101. O'Brien Mary-Elisabeth, *Post-wall German Cinema and National History: Utopianism and Dissent*, Rochester 2014.
102. Olmer Heinrich, *Wer ist Jude? Ein Beitrag zur Diskussion über die Zukunftssicherung der jüdischen Gemeinschaft*, Würzburg 2010.
103. Ostow Robin, *Jüdisches Leben in der DDR*, Frankfurt am Main 1988.
104. Praver Siegbert Salomon, *Between Two Worlds: The Jewish Presence in German and Austrian Film, 1910-1933*, New York, Oxford 2007.
105. Postone Moishe, *Deutschland, die Linke und der Holocaust. Politische Interventionen*, Freiburg 2005.
106. Prokop Dieter, *Medien-Wirkungen*, Frankfurt am Main 1981.
107. Ranan David, *Die Schatten der Vergangenheit sind noch lang: Junge Juden über ihr Leben in Deutschland*, Berlin 2014.
108. Rauch Raphael, *»Visuelle Integration«? Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«*, Göttingen 2018.
109. Rebhun Uzi, Kranz Dani, Sünker Heinz, *A Double Burden. Israeli Jews in Contemporary Germany*, New York 2022.
110. Rehmer Gregor J., *Die dritte Generation der Shoah-Literatur: Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte*, Heidelberg 2021.
111. Reiter Andrea, *Jüdische Literatur in Österreich nach Waldheim*, Wien 2018.

112. Ritter Gerhard A., *Wir sind das Volk! Wir sind ein Volk! Geschichte der deutschen Einigung*, München 2009.
113. Roven Michael, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, London 2004.
114. Said Edward W., *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
115. Sartre Jean-Paul, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, tłum. Jerzy Lisowski, Łódź 1992.
116. Saryusz-Wolska Magdalena (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009.
117. Saryusz-Wolska Magdalena, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
118. Saryusz-Wolska Magdalena, Traba Robert (red.), *Modi Memorandi. Leksykon pamięci*, red., Warszawa 2014.
119. Schlemmer Gottfried (red.), *Der neue österreichische Film*, Wien 1996.
120. Schoß Lisa, *Von verschiedenen Standpunkten: Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR*, Berlin 2023.
121. Schwarz-Friesel Monika, Reinharz Jehuda, *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*, Berlin, Boston 2013.
122. Shalicara Arye Sharuz, *»Ein nasser Hund ist besser als ein trockener Jude«: die Geschichte eines Deutsch-Iraners, der Israeli wurde; Autobiografie*, München 2010.
123. Simmel Georg, *Socjologia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1975.
124. Siri Jasmin, Schmincke Imke (red.), *NSU-Terror. Ermittlungen am rechten Abgrund. Ereignis, Kontexte, Diskurse*, Bielefeld 2013.
125. Speer Albert, *Wspomnienia*, tłum. Marek Fijałkowski, Warszawa 1972.
126. Spera Danielle, *100 x Österreich – Judentum*, Wien 2020.
127. Spivak Gayatri, *Death of a Discipline*, New York 2003.
128. Steir-Livny Liat, *Remaking Holocaust Memory. Documentary Cinema by Third-Generation Survivors in Israel*, Syracuse 2019.
129. Stratton Jon, *Coming out Jewish. Constructing Ambivalent Identities*, London, New York 2000.
130. Środa Magdalena, *Obcy, inny, wykluczony*, Gdańsk 2020.
131. Tabaszewska Justyna, *Pamięć afektywna. Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku*, Toruń 2022.

132. Tacik Jacek, *Jak nie lubić Żyda?*, Katowice 2023.
133. Traba Robert, *Przeszłość w terażniejszości: polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.
134. von Treuenfeld Andrea, *Erben des Holocaust: Leben zwischen Schweigen und Erinnerung*, Gütersloh 2017.
135. von Treuenfeld Andrea, *Leben mit Auschwitz*, Gütersloh 2020.
136. von Treuenfeld Andrea, *Jüdisch jetzt! Junge Jüdinnen und Juden über ihr Leben in Deutschland*, Gütersloh 2023.
137. Thünemann Holger, *Holocaust-Rezeption und Geschichtskultur. Zentrale Holocaust-Denkmäler in der Kontroverse. Ein deutsch-österreichischer Vergleich*, Idstein 2005.
138. Urry John, *Spojrzenie turysty*, tłum. Alina Szulżycka, Warszawa 2007.
139. Waligórska Magdalena, *Klezmer's Afterlife. An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, New York 2013.
140. Weiss Alexia, *Jude ist kein Schimpfwort. Zwischen Umarmung und Ablehnung. Jüdisches Leben in Österreich*, Wien 2021.
141. Welzer Harald, Moller Sabine, Tschuggnall Karoline, *»Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002.
142. Wesołowska Olga, *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*, Łódź 2022.
143. Wierzbicka Anna, *Słowa klucze: różne języki – różne kultury*, Warszawa 2019.
144. Wodak Ruth [i in.], *»Wir sind alle unschuldige Täter«. Diskurshistorische Studien zum Nachkriegsantisemitismus*, Frankfurt am Main 1990.
145. Wohl von Haselberg Lea, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Berlin 2016.
146. Wolff-Powęska Anna, *Memory as Burden and Liberation Germans and their Nazi Past (1945-2010)*, tłum. Marta Skowrońska, Frankfurt am Main 2015
147. Wojcik Paula, *Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2013.
148. Zeifert Ruth, *Nicht ganz koscher: Vaterjuden in Deutschland*, Berlin 2017.

Rozdziały w monografiach

1. Anusiewicz-Baer Sandra, Dämmig Lara, *Einleitung*, [w:] *Jung und jüdisch in der DDR*, red. tychże, Leipzig 2021.
2. Assmann Aleida, *Jüdisches Unbehagen an der deutschen Erinnerungskultur*, [w:] *Die Zukunft der Erinnerung Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021.
3. Axster Felix, Berek Mathias, *Zwischen Postnazismus und Post-Migration: jüdische Perspektiven auf die Wende- und Nachwendezeit. Gespräche mit Max Czollek, Dmitrij Kapitelman, David Kowalski und Hannah Peaceman*, [w:] *Erinnern stören: Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, red. Lydia Lierke, Massimo Perinelli, Berlin 2020.
4. Beckermann Ruth, *Waldheim – Ein Postproduktionsfilm*, [w:] *Ruth Beckermann*, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016.
5. Berkowitz Michael, Brown-Fleming Suzanne, *Perception of Jewish Displaced Persons as Criminals in Early Postwar Germany: Lingerig Stereotypes and Self-fulfilling Prophecies*, [w:] *We are here. New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, red. Avinoam J. Patt, Michael Berkowitz, Detroit 2010.
6. Biller Maxim, *Geschichte schreiben*, [w:] *Juden in Deutschland - Deutschland in den Juden. Neue Perspektive*, red. Y. Michal Bodemann, Michal Brumlik, Göttingen 2010.
7. Blioumi Aglaia, *Kritischer Forschungsabriss zum Terminus »Migrationsliteratur«* [w:] *Discourses on Nations and Identities*, red. Daniel Syrový, Berlin, Boston 2021.
8. Bodek Janusz, *Fassbinder-Kontroversen*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
9. von Bomsdorff Julia, *Junge deutsch-jüdische Literatur*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
10. Braese Stephan, *Gruppe 47*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
11. Braese Stephan, *Writing against Reconciliation: Contemporary Jewish Writing in Germany*, [w:] *Contemporary Jewish Writing in Europe: A Guide*, red. Vivian Lisak, Thomas Nolden, Bloomington, Indianapolis 2007.

12. Brunotte Ulrike, »*All Jews are womanly, but no women are Jews.*«. *The »Femininity« Game of Deception: Female Jew, femme fatale Orientale, and belle Juive*, [w:] *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses*, red. Ulrike Brunotte [i in.], Berlin 2014.
13. Bubis Ignatz, *Mowa prezydenta Centralnej Rady Żydów w Niemczech z 9 listopada 1998 roku*, tłum. Joanna Jabłkowska, Magdalena Saryusz-Wolska, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008.
14. Budzik Jagoda, *Bliskie spotkania trzeciej generacji*, [w:] *Jak się miewa bestia? Pięć dramatów o trzecim pokoleniu po Zagładzie*, red. Tejże, Kraków 2017.
15. Cawelit John G., *The Concept of Formula in the Study of Popular Literature*, [w:] *Popular Culture. Production and Consumption*, red. Lee Harrington, Denise Bielby, Oxford 2001.
16. Cornelißen Christoph, *Czym jest kultura pamięci? Pojęcie – metody – perspektywy*, [w:] *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal, Warszawa 2014.
17. von Dassanowsky Robert, *Introduction*, [w:] *World Film Location Vienna*, red. tenże, Bristol 2012.
18. von Dassanowsky Robert, Speck Oliver C., *Introduction*, [w:] *New Austrian Film*, red. tychże, New York 2011.
19. de Cesari Chiara, Rigney Ann, *Introduction*, [w:] *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, red. tychże, Berlin, Boston 2014.
20. Diner Dan, *Negatywna symbioza. Niemcy i Żydzi po Auschwitz*, tłum. Joanna Jabłkowska [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008.
21. Earl Hilary [i in.], »*One-Night-Stand und Massenmord*«. *Ein Diskussionsforum zum Film »Die Blumen von gestern«*, [w:] *Geschlechterbeziehungen und »Volksgemeinschaft«*, red. Klaus Latzel, Elissa Mailänder, Franka Maubach, Göttingen 2018.
22. Ebbrecht-Hartmann Tobias, *Encounters and Interspaces: The Place of Germany and Germans in Israeli Cinema*, [w:] *Casting a Giant Shadow. The Transnational Shaping of Israeli Cinema*, red. Dan Chyutin, Rachel S. Harris, Bloomington 2021.
23. Ebbrecht-Hartmann Tobias, *Białe plamy, dzisiaj. Obraz nazistowskiej przeszłości we współczesnym kinie austriackim*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023.

24. Eco Umberto, *Gdy na scenę wkracza ten inny, rodzi się etyka*, [w:] *W co wierzy ten, kto nie wierzy? Dialog epistolarny*, red. Umberto Eco, Carlo Maria Martini, tłum. Ireneusz Kania, Warszawa 2018.
25. Erll Astrid, Wodianka Stephanie, *Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilms*, [w:] *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, red. Tychże, Berlin 2008.
26. Ezra Elizabeth, Rowden Terry, *General Introduction: What is Transnational Cinema?*, [w:] *Transnational Cinema: The Reader*, red. Tychże, New York 2006.
27. Ferro Marc, *Film. Kontranaliza społeczeństwa*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2009.
28. Fischer Torben, *Frankfurter Auschwitz-Prozess*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
29. Fiuk Ewa, Gwóźdź Andrzej, *Zanim runął mur i potem: kinematografie niemieckie czasów przełomu*, [w:] *Kino końca wieku*, red. Tadeusz Lubelski [i in.], Kraków 2019.
30. Forkel Robert, Pick Bianca Patricia, *Versöhnung, Wiedergutmachung und (negative) Symbiose. Positionen und Stationen im deutsch-jüdischen Versöhnungsdiskurs seit 1945. Eine Einleitung*, [w:] *Literarische Interventionen im deutsch-jüdischen Versöhnungsdiskurs seit 1945*, red. Tychże, Bielefeld 2023.
31. Frevert Ute, *Öffentliche Kommemoration und individuelle Erinnerung vor dem Generationsbruch*, [w:] *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, red. Aleida Assmann, Ute Frevet, Stuttgart 1999.
32. Freedman Jonathan, Miller, Monroe and the Remaking of Jewish Masculinity, [w:] *Arthur Miller's America: Theater and Culture in a Time of Change*, red. Enoch Brater, Michigan 2005.
33. Frosch Christian, Gortat Jakub, *Właściwa debata z właściwą osobą. Wywiad z Christianem Froschem*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023.
34. Gilman Sander L., *The Jew's Body. Thoughts on Jewish Physical Difference*, [w:] *Too Jewish? Challenging Traditional Identities*, red. Norman L. Kleeblat, New York 1996.

35. Golik Małgorzata, *Austria na wirażach pamięci. Kilka uwag o austriackim micie pierwszej ofiary*, [w:] *Bezpieczeństwo informacyjne w dobie postprawdy*, red. Tomasz W. Grabowski, Mirosław Lakomy, Konrad Oświecimski, Kraków 2018.
36. Gortat Jakub, *Wprowadzenie. Narodowy socjalizm a kino narodowe. Przypadek Austrii*, [w:] *Pamięć o narodowym socjalizmie w filmie austriackim (1945-2020)*, red. tenże, Wrocław 2023.
37. Gortat Jakub, *Wydobywanie nazistowskiej przeszłości we współczesnym filmie austriackim. Murer – Anatomia procesu (2018) i Świadectwo (2017)*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. tenże, Wrocław 2023.
38. Grimm Marc, Kahmann Bodo, *AfD und Judenbild. Eine Partei im Spannungsfeld von Antisemitismus, Schuldabwehr und instrumenteller Israelsolidarität*, [w:] *AfD & FPÖ. Antisemitismus, völkischer Nationalismus und Geschlechterbilder*, red. Stephan Grigat, Baden-Baden 2017.
39. Grossman Atina, *Entangled Histories and Lost Memories. Jewish Survivors in Occupied Germany, 1945-1949*, [w:] *We are here. New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, red. Avinoam J. Patt, Michael Berkowitz, Detroit 2010.
40. Guenther Christina, *Cartographies of Identity: Memory and History in Ruth Beckermann's Documentary Film*, [w:] *New Austrian Film*, red. Robert von Dassanowsky, Oliver C. Speck, New York 2011.
41. Guenther Christina, *Odtworzenie pamięci o przeszłości we współczesnym Wiedniu. Filmowa adaptacja (2002) powieści Rodowody Roberta Schindela*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023.
42. Gutsche Victoria, Och Gunnar, *Figurationen des »Jüdischen« in fiktionalen Texten seit 1750*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016.
43. Gwóźdź Andrzej, *Powojenne kino niemieckie*, [w:] *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2012.
44. Gwóźdź Andrzej, *Po obydwu stronach muru: kinematografie niemieckie*, [w:] *Kino Epoki Nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2015.
45. Hainz Martin A., *Die Shoah in der Literatur der Überlebenden*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016.

46. Hall Stuart, *Cultural Identity und Diaspora*, [w:] *Identity: Community, Culture, Difference*, red. Jonathan Rutherford, London 1990.
47. Halpert Marta S., *Von der bitteren Erfahrung zum gesunden Selbstbewusstsein. Jüdisches Leben in Österreich nach 1945*, [w:] *Jüdische Gemeinden in Europa. Zwischen Aufbruch und Kontinuität*, red. Brigitte Ungar-Klein, Wien 2000.
48. Hessing Jakob, *Aufbrüche. Zur deutsch-jüdischen Literatur seit 1989*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016.
49. Hochgatterer Paulus, *Eine Art Knotenlösen*, [w:] *Ruth Beckermann Film Collection Texte*, red. Monika Lendl, Wien 2007.
50. Immler Nicole L., *'Gedächtnisgeschichte' – Ein Vergleich von Deutschland und Österreich in Bezug auf Pierre Noras Konzept der lieux de mémoire*, [w:] *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Cultural Europe since 1989*, red. Ian Foster, Juliet Wigmore, Amsterdam, New York 2004.
51. Jabłkowska Joanna, Żyliński Leszek, *Rozrachunek z narodowosocjalistyczną przeszłością a tożsamość niemiecka*, [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008.
52. Janion Maria, *Prze-pisać los Ginczanki*, wstęp do: Agata Araszkiewicz, *Wypowiadam Wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.
53. Jessen Ralph, *Die Montagsdemonstrationen*, [w:] *Erinnerungsorte der DDR*, red. Martin Sabrow, München 2009.
54. Kahane Anetta, Jander Martin, *Shoah, Sozialismus und Antisemitismus. Juden in der DDR*, [w:] *Juden in der DDR. Jüdisch sein zwischen Anapassung, Dissidenz, Illusionen und Repression*, red. Tychże, Leipzig 2021.
55. Keilbach Judith, *Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen*, [w:] *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, red. Martin Sabrow, Norbert Frei, Göttingen 2012.
56. Klaska Frauke, *Trümmer- und Zeitfilme*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
57. Klejsa Konrad, *Kino kontestacji w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej*, [w:] *Kino Epoki Nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2015.

58. Koch Carina, *Väterliteratur*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
59. Korczarowska Natasza, *Żydowskość jako choroba. Zelig Woody'ego Allena*, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. Joanna Preizner, Kraków 2009.
60. Kugelman Cilly, *Die Russen kommen. Der demographische Umbruch in den jüdischen Gemeinden Deutschlands*, [w:] *Jüdische Gemeinden in Europa. Zwischen Aufbruch und Kontinuität*, red. Brigitte Ungar-Klein, Wien 2000.
61. Kwieciński Bartosz, *Fantazja o zemście. Dzieci Bronsteina*, [w:] *Kadry Kawalerowicza*, red. Rafał Syska, Anna Wróblewska, Łódź, Warszawa 2022.
62. Landsberg Alison, *Pamięć protetyczna*, tłum. Matylda Szewczyk [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Warszawa 2012.
63. Langer Antje, *Jenninger-Rede*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
64. Léger Myriam, *German Fascination for Jews in Oliver Hirschbiegel's »Ein ganz gewöhnlicher Jude«*, [w:] *Cinema and Social Change in Germany and Austria*, red. G. Mueller, J. M. Skidmore, Waterloo 2012.
65. Lisak Vivian, *Secret Affinities: Contemporary Jewish Writing in Austria*, [w:] *Contemporary Jewish Writing in Europe: A Guide*, red. Vivian Lisak, Thomas Nolden, Bloomington, Indianapolis 2007.
66. Loist Skadi, *Roadmovie*, [w:] *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*, red. Markus Kuhn, Irina Scheidgen, Nicola Valeska Weber, Berlin, Boston 2013.
67. Loose Ingo, *Attribute des Jüdischen im deutschen Nachkriegsfilm: Zur Etikettierung des Anderen nach dem Holocaust*, [w:] *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, red. Waltraud »Wara« Wende, Lars Koch, Bielefeld 2010.
68. Lubrich Oliver, *Sind hundert Klischees ergreifend? Dani Levys Alles auf Zucker!, Juden.Bilder*, red. Heinz Ludwig Arnold, Matthias N. Lorenz, München 2008.
69. Lorenz Dagmar C. G., *Emancipation from the Past. From Group Identity toward an Integrated Self: Robert Schindel's »Gebürtig«*, [w:] *Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights*, red. Paul F. Dvorak, Riverside 2001.

70. Lorenz Dagmar C.G., *Introduction*, [w:] *Rebirth of a Culture. Jewish Identity and Jewish Writing in Germany and Austria Today*, red. Hillary Hope Herzog, Todd Herzog, Benjamin Lapp, New York, Oxford 2008.
71. Lorenz Dagmar C. G., *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*, [w:] *A History of Austrian Literature 1918–2000*, red. Katrin Kohl, Rochester, Woodbridge 2010.
72. Lorenz Matthias N., *Der Holocaust als Zitat: Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach »Schindler's List«*, [w:] *Die Shoah im Bild*, red. Sven Kremer, München 2003.
73. Lorenz Matthias N., *Deutsche Schriftsteller und der Frankfurter Auschwitz-Prozess*, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
74. Matuszewski Bronisław, *Nowe źródło historii*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2002.
75. Meyer-Sickendiek Burkhard, *Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016.
76. Mittelman Hanni, *Deutschsprachige jüdische Exilliteratur*, [w:] *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, red. Hans Otto Horch, Berlin, Boston 2016.
77. Moser Karin, *Między rozliczeniem, dystansem a wyparciem. Narodowy socjalizm w austriackim kinie powojennym lat 1945-1955*, tłum. Tomasz Ososiński, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023.
78. Mueller Agnes, *Religion and the Holocaust: Imre Kertész, Benjamin Stein, and »Kaddish for a Friend«*, [w:] *German Jewish Literature after 1990*, red. Katja Garloff, Agnes Mueller, Rochester, New York 2018.
79. Mueller Gabriele, Skidmore James M., *Cinema of Dissent? Confronting Social, Economic, and Political Change in German-Language Cinema*, [w:] *Cinema and Social Change in Germany and Austria*, red. tychże, Waterloo 2012.
80. Nichols Bill, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. Marta Heberle, Dagmara Rode [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. Dagmara Rode, Marcin Pieńkowski, Łódź 2013.
81. Ölke Martina, *Die Geburt der Gemeinschaft. Antisemitische Reinigungs – und Ausschlussprozesse in der DDR-Literatur am Beispiel Bruno Apitz*, [w:] *Juden.Bilder*, red. Heinz Ludwig Arnold, Matthias N. Lorenz, München 2008.

82. Patt Avinoam J., Berkowitz Michael, *Introduction*, [w:] *We are here. New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, red. tychże, Detroit 2010.
83. Plesnar Łukasz A., *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, [w:] *Kino klasyczne*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2011.
84. Płuciennik Jarosław, *Stereotyp i kreacyjność a literatura*, [w:] *Stereotyp w literaturze (i tuż obok)*, red. Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Gazda, Warszawa 2003.
85. Podsiadło Magdalena, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Kraków 2017.
86. Praetorius-Rhein Johannes, *Filmgeschichte und Gedächtnistheater. Zur historischen Konstruktion eines »Jüdischen Films« in der Bundesrepublik*, [w:] *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez, München 2022.
87. Praetorius-Rhein Johannes, *Artur Brauner (1918-2019)*, [w:] *Ausgeblendet - Eingebledet: eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Lea Wohl von Haselberg [i in.], München 2023.
88. Rebhandl Bert, *Thema »Judenkind, Flüchtlingskind, Wirtschaftswunderkind«: die Identifikationen von Ruth Beckermann*, [w:] *Ruth Beckermann*, red. Alexander Horwath, Michael Omasta, Wien 2016.
89. Reiter Andrea, *Ruth Beckermann und die jüdische Nachkriegsgeneration in Österreich*, [w:] *'Other?' Austrians. Post-1945 Austrian Women's Writing*, red. Allyson Fiddler, Bern 1998.
90. Rieser Susanne E., *Cukierkowe ekrany. Filmowe strategie (re)konstrukcji narodu austriackiego w latach pięćdziesiątych*, tłum. Karolina Sidowska [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023.
91. Rupnow Dirk, *Wann war »die Post-Migration«? Denken über Zeiten und Grenzen*, [w:] *Postmigrantisches Visionen Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, red. Marc Hill, Erol Yıldız, Bielefeld 2018.
92. Safrian Hans, *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*, [w:] *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, red. Lucile Dreidemy [i in.], Wien, Köln, Weimar 2015.
93. Sandberg Claudia, *Szenische Dialoge*, [w:] *Einblendungen. Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg, Berlin 2022.

94. Saryusz-Wolska Magdalena, *Zachodnioniemiecka recepcja serialu »Holocaust«* [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009.
95. Schirrmester Sebastian, *Jüdische Literatur und jüdischer Film. Interdisziplinäre Überlegungen*, [w:] *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez, München 2022.
96. Schneider Ulrike, *Thomas Brasch (1945-2001)*, [w:] *Ausgeblendet – Eingebendet: eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Lea Wohl von Haselberg [i in.], München 2023.
97. Schoß Lisa, *Darstellungen jüdischer Erfahrungen im Film der DDR. Ein Überblick*, [w:] *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. Lea Wohl von Haselberg, Lucy Alejandra Pizaña Pérez, München 2022.
98. Schreiter Nikolai, *Nicht an Israels Seite, an seiner Stelle wollen sie sein – Der Antisemitismus und ein verändertes Verhältnis von AfD und FPÖ zum jüdischen Staat. Eine psychoanalytisch inspirierte Analyse*, [w:] *Antisemitismus zwischen Kontinuität und Adaptivität*, red. Lennard Schmidt [i in.], Göttingen 2022.
99. Seelig Rachel, Eshel Amir, *Editors' Introduction*, [w:] *The German-Hebrew Dialogue. Studies of Encounter and Exchange*, red. tydzień, Berlin, Boston 2018.
100. Silverman Lisa, *Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German Jewish Cultural History*, [w:] *Nexus 1. Essays in German Jewish Studies*, red. William Collins Donahue, Martha B. Helfer, Rochester 2011.
101. Sina Véronique, *Neue Bilder des Jüdischen? »Masel Tov Cocktail«, »Freitagnacht Jews« und »Shiva Baby«*, [w:] *digital:gender – de:mapping affect eine spekulative Kartografie*, red. Julia Bee, Irina Gradinari, Katrin Köppert, Leipzig 2025.
102. Stengel Katharina, *Opferzeugen in NS-Prozessen. Juristische Zeugenschaft zwischen Beweis, Quelle, Trauma und Aporie*, [w:] *Jahrbuch des Dubnow-Instituts*, red. Yfaat Weiss, Göttingen 2017.
103. Stein Hannes, *Schm'a Jisrael, kalt is ma in die Fiß. Die neue deutschsprachige jüdische Literatur*, [w:] *Deutsche Nachkriegsliteratur und Holocaust*, red. Stephan Braese [i in.], Frankfurt am Main 1998.
104. Stern Frank, *Film in the 1950s. Passing Images of Guilt and Responsibility*, [w:] *The Miracle Years: A Cultural History of West Germany, 1949-1968*, red. Hanna Schissler, Princeton 2020.

105. Sucker Juliane, Wohl von Haselberg Lea, *Einleitung*, [w:] *Bilder des Jüdischen: Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, red. Tychże, Berlin, Boston 2013.
106. Szarota Tomasz, *Polak w karykaturze niemieckiej (1914-1944). Przyczynek do badania stereotypów narodowych*, [w:] *Wokół stereotypów Niemców i Polaków*, red. Wojciech Wrzesiński, Wrocław 1991.
107. Uhl Heidemarie, *Einleitung*, [w:] *Gedächtnisort der Republik: Das Österreichische Heldendenkmal im Äußeren Burgtor der Wiener Hofburg. Geschichte - Kontroversen - Perspektiven*, Wien 2021.
108. Uhl Heidemarie, *Vom ersten Opfer zum Bekenntnis zur Mitverantwortung. Österreichs Umgang mit der NS-Vergangenheit*, [w:] *Opfermythen in Zentraleuropa*, red. László Levente Balogh, Christoph Leitgeb, Wien 2021.
109. Walser Martin, *Doświadczenie podczas pracy nad słowem na niedzielę. Mowa z okazji przyznania Nagrody Pokojowej Księgarzy Niemieckich*, tłum. Joanna Jabłkowska, Artur Pełka [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008.
110. von Weizsäcker Richard, *8 maja 1945 – czterdzieści lat później*, tłum. Joanna Jabłkowska [w:] *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, Poznań 2008.
111. Welsch Wolfgang, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, tłum. Berenika Susła, Jacek Wieteki [w:] *Filozoficzne konteksty. Koncepcje rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. Roman Kubicki Poznań 1998.
112. Wernecke Klaus, 1968, [w:] *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, red. Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, Bielefeld 2007.
113. Wickham Christopher J, *Dokąd i z powrotem: Spojrzenia na trylogię żydowską Axela Cortiego*, tłum. Joanna Dyla-Urbańska, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023.
114. Winter Renée, *Co mogliśmy zrobić? Sprzeciw wobec antysemickiej przemocy w sztuce telewizyjnej z 1965 roku »Nad pięknym modrym Dunajem«*, [w:] *Narodowy socjalizm w filmie austriackim (1945-2020)*, red. Jakub Gortat, Wrocław 2023.
115. Wohl von Haselberg Lea, *Das Verschwinden der Zeitzeugen und neue Formen der Erinnerung: Perspektiven der dritten Generation im Dokumentarfilm*, [w:] *Die*

- Zukunft der Erinnerung. Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. Christian Wiese [i in.], Berlin, Boston 2021.
116. Wohl von Haselberg Lea, *Brief an den Regisseur, Saarbrücken, 20.07.1971*, [w:] *Einblendungen. Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. Johannes Praetorius-Rhein, Lea Wohl von Haselberg, Berlin 2022.
 117. Wohl von Haselberg Lea, *Jeanine Meerapfel*, [w:] *Ausgeblendet – Eingebendet: eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik*, red. tejże [i in.], München 2023.
 118. Wohl von Haselberg Lea, *Die Filmbranche und die Festivals nach dem 7. Oktober 2023. Versuch einer Bestandsaufnahme*, [w:] *Judenhass im Kunstbetrieb Reaktionen nach dem 7. Oktober 2023*, red. Matthias Naumann, Berlin 2024.
 119. Wolfrum Edgar, *Geschichtsbilder im politischen Diskurs. Eine Skizze*, [w:] *Die Sprache des Politischen in actu. Zum Verhältnis von politischem Handeln und politischer Sprache von der Antike bis ins 20. Jahrhundert (Schriften zur politischen Kommunikation 1)*, red. Angela de Benedictis [i in.], Göttingen 2009.
 120. Zeifert Ruth, *Wir Juden, die Juden – ich Jude? Das Jüdische aus der jüdisch/nichtjüdischen Doppelperspektive von Vaterjuden*, [w:] *Bilder des Jüdischen: Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, red. Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg, Berlin, Boston 2013.
 121. Zuckermann Moshe, *Juden in Deutschland – Deutschland in den Juden*, [w:] *Juden in Deutschland - Deutschland in den Juden. Neue Perspektive*, red. Y. Michal Bodemann, Michal Brumlik, Göttingen 2010.
 122. Żyto Kamila, *Obcość wielokrotna. Rola płciowych stereotypów w kreowaniu wizerunków Żydów na wybranych przykładach powojennych filmów polskich* [w:] *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. Mieczysław Dąbrowski, Warszawa 2008.

Artykuły w czasopiśmie

1. Assmann Aleida, *Transnational Memories*, [w:] „European Review”, nr 4, 2014.
2. Banki Luisa, Schirrmeister Sebastian, *Positionen der dritten Generation. Zur Einleitung*, [w:] „Yearbook for European Jewish Literature Studies”, Vol. 10, Issue 1, 2023.

3. Bielicki Paweł, *»Żelazna kurtyna« jako aspekt sowietyzacji Europy Wschodniej w latach 1949–1953*, [w:] „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, T. 52, z. 1, 2017.
4. Bodemann Y. Michal, *1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland? Von der falschen Konstruktion einer Kontinuitätsgeschichte*, [w:] „Blätter für deutsche und internationale Politik“, nr 4, 2021.
5. Bodenheimer Alfred, *Literarische Auseinandersetzungen*, [w:] „Informationen zur politischen Bildung“, nr 3 (348), 2021.
6. Bunzl Matti, *Political Inscription, Artistic Reflection: A Recontextualization of Contemporary Viennese-Jewish Literature*, [w:] „The German Quarterly”, Vol. 73, No. 2, 2000.
7. Chernivsky Marina, Lorenz-Sinai Friederike, *Der 7. Oktober als Zäsur für jüdische Communities in Deutschland*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 74 (25–26), 2024.
8. Crust John, *Café Zelig: A Seniors’ Hangout and a Whole Lot of History*, [w:] „Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literature, Film and Theatre”, nr 7(1), 2023.
9. Dubrowska Małgorzata, *Od integracji do dezintegracji, od Heimatu do wielu ojczyzn. Aktualna debata o społeczeństwie mniejszościowym w Niemczech. Studium przypadku*, [w:] „Archiwum emigracji”, zeszyt 28, 2020.
10. Durys Elżbieta, *Kino pamięci narodowej jako proteza: Filmy o żołnierzach wyklętych*, [w:] „Sprawy narodowościowe”, nr 51, 2019.
11. Eder Jens, *Imaginative Nähe zu Figuren*, [w:] „montage av“, nr 15, 2006.
12. Elbe Ingo, *Postkolonialismus und Antisemitismus. Bibliographie und Einleitung zur Kritik postkolonialer und postmodern-antirassistischer Thematisierungen von Antisemitismus, Holocaust, Judentum und Zionismus*, [w:] „CARS Working Paper“, nr 6, 2022.
13. Elsaesser Thomas, *Absence as Presence, Presence as Parapraxis: On Some Problems of Representing »Jews« in the New German Cinema*, [w:] „Framework: The Journal of Cinema and Media”, Vol. 49, No. 1 2008.
14. Fachinger Petra, *Poland and Post-Memory in Second-Generation German Jewish Fiction*, [w:] „Shofar”, Vol. 27, No. 4, 2009.
15. Fiuk Ewa, *Przestrzenie migracji. Przypadek kina niemieckiego*, [w:] „Kwartalnik filmowy”, nr 107, 2019.

16. Friedrich Walter, *Ist der Rechtsextremismus im Osten ein Produkt der autoritären DDR?* [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 46, 2001.
17. Freeman Thomas, *Jewish Identity and the Holocaust in Robert Schindel's »Gebürtig«* [w:] „Modern Austrian Literature“, Vol. 30, No. 1, 1997.
18. Fuhrmann Wolfgang, Kuhn Marius, Köhler Kristina, *Transnationale Perspektiven*, [w:] „montage AV“, nr 28 (1), 2019.
19. Gortat Jakub, *»Hannas schlafende Hunde« (2016): Andreas Gruber's and Elisabeth Escher's Coming to Terms with the Nazi Past in Austria*, [w:] „Journal of Austrian Studies“, Vol. 53, No. 4, 2020.
20. Gortat Jakub, *Połączeni różnicami. Czy istnieje kino germanofońskie?*, [w:] „Ekran”, nr 4, 2024.
21. Gradinari Irina, *Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945*, [w:] „AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft“, Nr 61, 2015.
22. Greenberg Lea H., *Between Remembering and Forgetting in Adriana Altaras's »Titos Brille«*, [w:] „Feminist German Studies“, Vol. 39, No. 1, 2023.
23. Gruchlik Honorata, *Inność a obcość w kontekście filozoficznym*, [w:] „Anthropos“, nr 8-9, 2007.
24. Halle Randall, *German Film, Aufgehoben: Ensembles of Transnational Cinema*, [w:] „New German Critique“, nr 87, 2002.
25. Hartl Jakob, Mahlberg Maria, *Eine Woche im Herbst – Erinnerungspolitik als Zivilreligion am Beispiel der medialen Bearbeitung des Attentats von Halle (Saale)*, [w:] „ZReX Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung“, Vol. 2, 2022.
26. Hirsch Marianne, *Pokolenie postpamięci*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera [w:] „Didaskalia: gazeta teatralna“, nr 105, 2011.
27. Höllwerth Alexander, *Schuldverstrickung und Identitätssuche angesichts der Shoah bei Robert Schindel, Doron Rabinovici und Martin Pollack*, [w:] „Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen“, 2011.
28. Jabłkowska Joanna, *Rozliczenie z przeszłością czy wichrzycielstwo? O austriackich debatach*, [w:] „Tygiel Kultury” nr 2 (231), 2017.
29. Jureit Ulrike, *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, [w:] „S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation“, nr 1 (2), 2019.

30. Kapral Elżbieta, *Poszukiwania tożsamości żydowskiej w powojennych Niemczech Wschodnich – konteksty twórczości Jurka Beckera*, [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Germanica”, nr 4, 2004.
31. Keilbach Judith, *Der Eichmann-Prozess im österreichischen Fernsehen. Ein Medienereignis mit geringer Resonanz*, [w:] „S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation“, Vol.5. No. 1, 2018.
32. Konieczna Ewelina, *Transkulturowy potencjał współczesnego kina europejskiego. O roli filmu w edukacji międzykulturowej dorosłych*, [w:] „Dyskursy Młodych Andragogów”, nr 21, 2020.
33. Kothenschulte Daniel, *Jenseits der Stille. Der Spielfilm »Im Labyrinth des Schweigens« über die Frankfurter Auschwitz Prozesse läuft an*, [w:] „Forschungsjournal Soziale Bewegungen“, Heft 4, 2015.
34. Krieger Rosalia, *»Does He Actually Say the Word Jewish?«– Jewish Representations in Seinfeld*, [w:] „Journal for Cultural Research”, Vol. 7, No. 4, 2003.
35. Kucher Primus-Heinz, *Deutschsprachig-jüdische Literatur & Kultur der Gegenwart in Österreich: Status quo und Perspektiven zwischen (Re)vival,(Un)Zugehörigkeit und marginalisiertem Gedächtnis*, [w:] „Yearbook for European Jewish Literature Studies”, Vol. 8, Issue 1, 2021.
36. Leder Andrzej, *Pole symboliczne, przemieszanie, niewczesność. Humanistyka jako wybór między pamięcią a nadzieją*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 4, 2016.
37. Lisek Joanna, *Jidisze mame – ciało i mit*, [w:] „Cwiszn”, nr 3, 2010.
38. Lorenz Dagmar C. G., *The Struggle for a Civil Society and Beyond: Austrian Writers and Intellectuals Confronting the Political Right*, [w:] „German Critique”, No. 93, 2004.
39. Lukic Anita, *Reconstructing the Anti-Fascist Legacy in Adriana Altaras’ »Titos Brille«*, [w:] „Colloquia Germanica”, Vol. 51, No. 1, 2020.
40. Männlein Daniel, *Auf dem Weg zum postmigrantischen Paradigmenwechsel? Eine Analyse von Repräsentationsbeziehungen religiöser Minderheiten*, [w:] „Soziologiemagazin”, nr 1 (21), 2020.
41. Nora Pierre, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, tłum. Paweł Mościcki [w:] *Tytuł roboczy: Archiwum nr. 2*, red. Magdalena Ziółkowska, Andrzej Leśniak, Łódź 2009.
42. Peretz Dekel, *Generation Wütend. Die Zeitschrift »Jalta« als Sprachrohr junger Jüd*innen*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 44–45, 2021.

43. Prager Brad, *Hanna in Frankfurt?: On Stephen Daldry's Adaptation of The »Reader«*, [w:] „Colloquia Germanica”, Vol. 48, No. 1/2, 2015.
44. Randall Amanda Z., *Austrian »Trümmerfilm«?: What a Genre's Absence Reveals about National Postwar Cinema and Film Studies*, [w:] „Journal of Contemporary History”, Vol. 52, No. 2, 2017.
45. Rebhandl Bert, *Nauka śmiechu*, tłum. Miłosz Stelmach, [w:] „Ekran”, nr 4, 2024.
46. Salzborn Samuel, *Verschwörungsmythen und Antisemitismus*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte”, nr 35-36, 2021.
47. Saryusz-Wolska Magdalena, *Filmowe obrazy pamięci zbiorowej – perspektywa teoretyczna*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 4, 2006.
48. Sathe Nikhil, *Moving the Periphery to the Centre: The Emergence of Filmmakers with a Migration Background in Austrian Cinema*, [w:] „Austrian Studies”, Vol. 26, 2018.
49. Schrank Bernice, *»Cutting Off Your Nose to Spite Your Race«: Jewish Stereotypes, Media Images, Cultural Hybridity*, [w:] „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, Vol. 25, No. 4, 2007.
50. Schurian Andrea, *Solange du nur glücklich bist*, [w:] „Nu”, nr 4, 2018.
51. Sendyka Roma, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de mémoire)*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 1-2, 2013.
52. Sendyka Roma, *Nie-miejsca pamięci i ich nie-ludzkie pomniki*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 2, 2017.
53. Silvermann Lisa, *Absent Jews and Invisible Antisemitism in Postwar Vienna: »Der Prozeß« (1948) and »The Third Man« (1949)*, [w:] „Journal of Contemporary History”, Vol. 52 (2), 2017.
54. Suleiman Susan Robin, *The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust*, [w:] „American Imago”, Vol. 59, No. 3, 2002.
55. Śniecikowska Beata, *(Prawie) wszystko o stereotypach*, [w:] „Teksty Drugie”, nr 6, 2002.
56. Taberner Stuart, *Re-articulations of German-Jewish Identity in Adriana Altaras's »titos brille« and Dmitrij Kapitelman's »Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters«*, [w:] „German Studies Review”, nr 44 (2), 2021.
57. Telicki Marcin, *»Konwencje« i »inwencje« – kultura popularna i media jako przestrzeń badań porównawczych*, [w:] „Rocznik komparatystyczny”, nr 7, 2016.
58. Quent Matthias, *Rechtsextremismus – ein ostdeutsches Phänomen?*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte”, nr 16-17, 2012.

59. Uhl Heidemarie, *Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, [w:] „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft”, nr 30(1), 2001.
60. Uhl Heidemarie, *Von »Endlösung« zu »Holocaust«: die TV-Ausstrahlung von »Holocaust« und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses*, [w:] „Historical Social Research“, 30(4), 2005.
61. Wagner Bernd, *Rechtsradikale Entwicklung in Ostdeutschland. Historische und aktuelle Aspekte*, [w:] „Osteuropa”, nr 3, 2002.
62. Weiss Alexia, *Ein ganz gewöhnlicher Jude sein*, [w:] „Nu”, nr 21, 2005.
63. Wejbert-Wąsiewicz Ewelina, *Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina*, [w:] „Przegląd Socjologiczny”, nr 67, 2018.
64. Wesołowska Olga, *Świadkowie, ofiary, mściciele... Żydowscy bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie »Murer: Anatomia procesu« i »Labiryntu kłamstw«*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”, nr 16, 2021.
65. Wesołowska Olga, *Mordercy są wśród nas – rozliczenia z historią Narodowosocjalistycznego Podziemia w kinie niemieckim*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”, nr 18 (376), 2023.
66. Wesołowska Olga, *Odkrywanie żydowskiej tożsamości w powojennej Austrii na przykładzie filmu »Śpiące psy Hanny« Andreasa Grubera*, [w:] „Politeja”, nr 84, 2023.
67. Wesołowska Olga, *Teatr pamięci wystawiony na próbę? »Całkiem zwyczajny Żyd« w świetle teorii Y. Michala Bodemanna*, [w:] „Kwartalnik Filmowy” nr 125, 2024.
68. Wesołowska Olga, *»Dobrze słyszeliście, jestem Żydem z krwi i kości« — tożsamość Żydów z byłego ZSRR i ich filmowe wizerunki na przykładzie »Koktajlu mazel tow«*, [w:] „Studia Filmoznawcze”, tom 48, 2025.
69. Winter Jay, *The Generation of Memory: Reflections on the »Memory Boom« in Contemporary Historical Studies*, [w:] „Canadian Military History” nr 10 (3), 2001.
70. Wodak Ruth, *Turning the tables: antisemitic discourse in post-war Austria*, [w:] „Discourse & Society”, Vol. 2, No. 1, 1991.
71. Wolff-Powęska Anna, *Polskie spory o historię i pamięć. Polityka historyczna*, [w:] „Przegląd Zachodni”, nr 1 2007.
72. Wohl von Haselberg Lea, *Konflikt und Wut in Dokumentarfilmen der dritten Generation*, [w:] „Yearbook for European Jewish Literature Studies”, Vol. 10, Issue 1, 2023.

73. Virchow Fabian, *Rechte Gewalt in Deutschland nach 1945. Eine Einordnung der 1990er Jahre*, [w:] „Aus Politik und Zeitgeschichte“, nr 49-50, 2022.

Źródła internetowe

1. Adenauer Konrad, *Regierungserklärung des Bundeskanzlers in der 165. Sitzung des Deutschen Bundestages zur Haltung der Bundesrepublik Deutschland gegenüber den Juden*, [w:] „Konrad-Adenauer.de“, <https://www.konrad-adenauer.de/seite/27-september-1951/>.
2. Ahrens Sophia, »Der Begriff ›Jüdischer Mitbürger‹ exotisiert uns«, [w:] „Der Spiegel“, 11.02.2022, <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/kritik-am-duden-der-begriff-juedischer-mitbuerger-exotisiert-uns-a-5bde698e-f0c3-491d-b631-78a997bfd31b?context=issue>.
3. Amrami Ester, Kixmüller Jan, *Heimat ist kein Ort*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 14.02.2014, <https://www.tagesspiegel.de/potsdam/landeshauptstadt/heimat-ist-kein-ort-7254232.html>.
4. Amrami Ester, Richter Katrin, »Wir waren Exoten«, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 01.02.2015, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/wir-waren-exoten>.
5. Arnold Frank, *Interview mit Giulio Ricciarelli über seinen Film »Im Labyrinth des Schweigens«*, [w:] „epd Film“, <https://www.epd-film.de/meldungen/2014/interview-mit-giulio-ricciarelli-ueber-seinen-film-im-labyrinth-des-schweigens>.
6. Assmann Aleida, Assmann Jan, *Niemand lebt im Augenblick* [w:] „Die Zeit“, 3.12.1998, https://www.zeit.de/1998/50/199850.assmann_.xml.
7. Baier Jakob, Cazés Laura, *Die Serie ist aus jüdischer Perspektive erzählt – einem nichtjüdischen Publikum entgeht das leicht*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 16.06.2020, www.juedische-allgemeine.de/kultur/german-gaze-unorthodox-in-deutschen-wohnzimmern.
8. Balkenborg Jens, *Kritik zu »Frau Stern«*, [w:] „epd Film“, 23.08.2019, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/frau-stern>.
9. Balkenborg Jens, *Kuchen zwischendurch*, [w:] „Der Freitag“, nr 47, 2018, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kuchen-zwischendurch>.
10. Bajohr Frank, *Es mordeten Menschen, nicht eine Maschinerie*, [w:] „Die Zeit“, 27.01.2020, <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2020-01/holocaust-gedenken-auschwitz-zweiter-weltkrieg-erinnerung-gedenkstaette>.

11. Belkin Dimitrij, *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 13.07.2017, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/>.
12. Bernstein Julia, *Man hat Juden erwartet und es sind Menschen gekommen*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 11.05.2021, <https://www.bpb.de/themen/zeitkulturgeschichte/juedischesleben/331911/man-hat-juden-erwartet-und-es-sind-menschen-gekommen>.
13. Bierich Nora, *Zur väterlichen Nebenrolle degradiert – »Im Labyrinth des Schweigens«*. Ein Film über und ohne Fritz Bauer, [w:] „Zeitgeschichte online“, 01.03.2015, <https://zeitgeschichte-online.de/film/zur-vaeterlichen-nebenrolle-degradiert-im-labyrinth-des-schweigens>.
14. Bischoff Sebastian, *Anti-Asiatischer Rassismus – Was ist das?*, [w:] „Amadeu Antonio Stiftung“, <https://www.amadeu-antonio-stiftung.de/rassismus/was-ist-anti-asiatischer-rassismus/>.
15. Böttiger Helmut, *»Alle Dichter sind Juden«. Der Auftritt Paul Celans bei der Gruppe 47 im Mai 1952*, https://assets.deutschlandfunk.de/FILE_afa78409d62ce194fe7c19b98ed1c9b2/original.pdf.
16. Broder Henryk M., *Endsieg des Absurden*, [w:] „Der Spiegel“, 24.01.1999, <https://www.spiegel.de/kultur/endsieg-des-absurden-a-12cfe2ce-0002-0001-0000-000008541507>.
17. Broder Henryk M., *Der ewige Gute*, [w:] „Der Spiegel“, 19.01.2006, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/ein-ganz-gewoehnlicher-jude-der-ewige-gute-a-396116.html>.
18. Busche Andreas, *Im Kino: »Die Blumen von gestern«: Täter der Klamotte*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 10.01.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/tater-der-klamotte-3797899.html>.
19. Bühler Philipp, *Der Staat gegen Fritz Bauer*, Kinofester.de“, 30.09.2015, <https://www.kinofenster.de/kf1510-der-staat-gegen-fritz-bauer-film>.
20. Cassier Philip, *Zwei wunderbare jüdische Damen: »Oma & Bella«*, [w:] „Die Welt“, 26.07.2012, https://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article108384236/Zwei-wunderbare-juedische-Damen-Oma-Bella.html.

21. Christof Gina, Eder Fabian, *Das Generationenthema interessiert mich enorm*, [w:] „Niederösterreich Nachrichten“, 28.01.2022, <https://m.noen.at/niederoesterreich/kultur-festivals/nachgefragt-fabian-eder-das-generationenthema-interessiert-mich-enorm-niederoesterreich-print-fabian-eder-nachgefragt-310542439>.
22. Corbett Tim, *1852: Gründung der Israelitischen Kultusgemeinde Wien. Von der Entstehung bis zur Gegenwart*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, <https://hdgoe.at/israelitische-kultusgemeinde-wien>.
23. Czollek Max, *Versöhnungstheater. Anmerkungen zur deutschen Erinnerungskultur*, „Bundeszentrale für politische Bildung“, 11.05.2021, <https://www.bpb.de/themen/zeitkulturgeschichte/juedischesleben/332617/versoehnungstheater-anmerkungen-zur-deutschen-erinnerungskultur>.
24. Davidowicz Klaus, *Von der UFA zur NEO-UFA. Schwarzer Kies*, [w:] „Filmarchiv.at“, <https://www.filmarchiv.at/program/film/schwarzer-kies/>.
25. Dell Matthias, *Vögel, fluchen, verdrängen*, [w:] „Der Spiegel“, 12.01.2017, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/die-blumen-von-gestern-mit-lars-eidinger-voegeln-fluchen-verdraengen-a-1128939.html>.
26. Diewald Felix, *Das gewohnte Rollenspiel durchbrechen*, [w:] „Wina – das jüdische Stadtmagazin“, <https://www.wina-magazin.at/das-gewohnte-rollenspiel-durchbrechen>.
27. Dorchain Claudia Simone, *Jüdischer Humor in Deutschland*, [w:] „Deutschland Archiv“, 20.04.2012, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/132866/juedischer-humor-in-deutschland/>.
28. Edtmaier Bernadette, *Antisemitismus in Österreich seit 1945*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 26.11.2020, <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/321642/antisemitismus-in-oesterreich-seit-1945/#node-content-title-5>.
29. Elkayam Liat, *Berlin Is Like Tel Aviv, but Bigger and Happier*, [w:] „Haaretz“, 20.01.2018, <https://www.haaretz.com/israel-news/holylandings/2018-01-20/ty-article/.premium/berlin-is-like-tel-aviv-but-bigger-and-happier/0000017f-dbb9-d3a5-af7f-fbbf21310000>.
30. Engelmann Jonas, *Kurzfristig erschüttert*, [w:] „Dschungel“, 24.01.2019, <https://jungle.world/artikel/2019/04/kurzfristig-erschuettert>.

31. Enzenbach Isabel, *Antisemitismus in der zeitgenössischen Karikatur. Das Beispiel der Netanjahu/Netta-Zeichnung in der »Süddeutschen Zeitung«*, „Visual History“, 17.12.2018,
<https://www.visual-history.de/2018/12/17/antisemitismus-in-der-zeitgenoessischen-karikatur>.
32. Feuer Yehudit, *From Despair to Hope and Back*, [w:] „Haaretz“, 13.05.2015,
<https://www.haaretz.com/life/2015-04-13/ty-article/from-despair-to-hope-and-back/0000017f-e10f-d9aa-afff-f95f20a60000>.
33. Fischer Erica, *Unbequem unzugehörig*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 09.02.2006,
<https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/unbequem-unzugehoerig>.
34. Flossmann Gabriele, *Regisseur Thomas Roth: »Das Schweigen ist das Schlimme«* [w:] „Kurier“, 22.11.2022, <https://kurier.at/kultur/regisseur-thomas-roth-das-schweigen-ist-das-schlimme/402232368>.
35. Flossmann Gabriele, *»Man hat ganz bewusst einen Goi gesucht«*, [w:] „Nu“, 03.08.2020, <https://nunu.at/artikel/man-hat-ganz-bewusst-einen-goi-gesucht>.
36. Frei Norbert, *Jüdisches Leben in Deutschland: Nach Halle*, [w:] „Süddeutsche Zeitung“, 07.11.2019, <https://www.sueddeutsche.de/politik/halle-juden-deutschland-meinung-frei-1.4671826>.
37. Foroutan Naika, *Die postmigrantische Gesellschaft*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 20.04.2015,
<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/205190/die-postmigrantische-gesellschaft/#node-content-title-0>.
38. Funk Mirna, *Wer Jude ist, bestimme ich*, [w:] „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 02.09.2021, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wer-sich-jude-nennen-darf-ein-gastbeitrag-zum-judentum-17511971.html>.
39. Funk Mirna, *»Wir hatten einen Weihnachtsbaum wie die meisten DDR-Familien«*, [w:] „Bundesregierung.de“, 04.12.2019, <https://www.bundesregierung.de/bregde/suche/mirna-funk-im-interview-1698922>.
40. Funk Mirna, *»Meiner Tochter soll es anders gehen«*, *Interview mit Mirna Funk*, [w:] „Deutschland Archiv“, 29.8.2021, www.bpb.de/339355.
41. Gangloff Tilmann P., *Kino-Koproduktion »Kaddisch für einen Freund«*,
<https://www.tittelbach.tv/programm/kino-koproduktion/artikel-3242.html>.
42. Gangloff Tilmann P., *Verfolgte Wege*, [w:] „Frankfurter Rundschau“, 10.01.2019,
<https://www.fr.de/kultur/tv-kino/verfolgte-wege-11100753.html>.

43. Gessler Philipp, *Sekundärer Antisemitismus. Argumentationsmuster im rechtsextremistischen Antisemitismus*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 21.11.2006,
<https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/37962/sekundaerer-antisemitismus/>.
44. Geißler Cornelia, *Interview mit Leo Khasin: Nahostkonflikt am Mehringplatz*, [w:] „Berliner Zeitung“, 15.03.2012,
<https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/interview-mit-leo-khasin-nahostkonflikt-am-mehringplatz-li.41330>.
45. Gerstl Alfred, *Gespräch mit Ruth Beckermann aus Anlass ihres neuen Filmes »Zorros Bar Mizwa«*, [w:] „Dawid“ 2006, nr 71, <https://davidkultur.at/artikel/gesprach-mit-ruth-beckermann-aus-anlass-ihres-neuen-filmes-8222zorros-bar-mizwa>.
46. Gerz Raimund, *Kritik zu »Kaddisch für einen Freund«*, [w:] „epd Film“, 01.03.2012,
<https://www.epd-film.de/filmkritiken/kaddisch-fuer-einen-freund>.
47. Goldenberg Anna, *Verminte Erinnerung*, [w:] „Falter“, 10.10.2018,
<https://www.falter.at/zeitung/20181010/verminte-erinnerung>.
48. Goldenberg Anna, Rohrer Kat, Levanon Gil, *Wir wollten nicht noch einen Holocaustfilm machen*, [w:] „Wina – das jüdische Stadtmagazin“, <https://www.wina-magazin.at/wir-wollten-nicht-noch-einen-holocaustfilm-machen/>.
49. Göpfert Claus-Jürgen, *Kampf um die Erinnerung*, [w:] *Jüdisches Leben in Frankfurt. Reihe Frankfurter Rundschau Geschichte*, Bd. 9/2019,
https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/IzPB_348_Juedisches-Leben-in-Deutschland-nach-1945_barrierefrei-NEU.pdf.
50. Götze Grete, *»Die Normalen waren die Verrücktesten«*, [w:] „Frankfurter Rundschau“, 19.01.2019, <https://www.fr.de/frankfurt/normalen-waren-verruecktesten-11341493.html>.
51. Granzin Katharina, *Die wiedervereinigte Familie*, [w:] „Die Tageszeitung“, 22.11.2019, <https://taz.de/Die-wiedervereinigte-Familie/!5640213>.
52. Grimmer Claudia, *Da war doch was?*, [w:] „Bayrischer Rundfunk“, 11.09.2015,
<https://www.br.de/nachricht/fluechtlinge-rueckblick-kosovo-balkan-100.html>.
53. Günther Andreas, *Titos Brille*, [w:] „Filmstars“,
<https://www.filmstarts.de/kritiken/231416/kritik.html>.
54. Habermalz Christiane, *Warnung vor Judenhass bei den Corona-Protesten*, , [w:] „Deutschlandfunk“, 24.11.2020,

- <https://www.deutschlandfunk.de/antisemitismus-warnung-vor-judenhass-bei-den-corona-100.html>.
55. Hammer Benjamin, *Dokumentarfilm »Back to the Fatherland«. Die Sehnsucht junger Israelis nach Deutschland*, [w:] „Deutschlandfunk“, 12.10.2017, <https://www.deutschlandfunk.de/dokumentarfilm-back-to-the-Fatherland-die-sehnsucht-junger-100.html>.
56. Hammerstein Katrin, *Eine Fernsehserie schreibt Geschichte: Reaktionen auf die Ausstrahlung von „Holocaust“ vor 40 Jahren* [w:] „Deutschland Archiv“, 18.01.2019, www.bpb.de/284090.
57. Hauck Simon, *Swimmingpool am Golan*, [w:] „Kino Zeit“, <https://www.kinozeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/swimmingpool-am-golan-2018>.
58. Heinzelmann Herbert, *Schuld und Gerechtigkeit. Über den Umgang von Filmen mit NS-Tätern vor Gericht*, [w:] „Kinofenster“. https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0902/schuld_und_gerechtigkeit.
59. Herberger Tyson, *Kto jest Żydem*, [w:] „Chidusz“, <https://chidusz.com/kto-jest-zydem/>.
60. Hoffmann Judith, *Sehnsucht junger Israelis. Dokumentarfilm »Back to the Fatherland«*, [w:] „Ö1“, 9.11.2018, <https://oe1.orf.at/artikel/651444/Dokumentarfilm-Back-to-the-Fatherland>.
61. Holey Ina, *Israelis in Deutschland*, [w:] „Deutschland.de“, 07.09.2020, <https://www.deutschland.de/de/topic/leben/israelis-in-deutschland-interview-ueber-die-migration>
62. Hreczuk Agnieszka, *Żydowska sekcja w AfD ma zwalczać antysemityzm. Paradoks?*, [w:] „Polityka“, 09.10.2018, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1766936,1,zydowska-sekcja-w-afd-ma-zwalczac-antysemityzm-paradoks.read>.
63. Imlinger Christine, *Antisemitismus steigt dramatisch*, [w:] „Die Presse“, 13.03.2024, <https://www.diepresse.com/18269438/antisemitismus-steigt-dramatisch>.
64. Jarecka Dorota, *Wykrwawiona rewolucja*, [w:] „Gazeta Wyborcza“, 14.11.2011, https://wyborcza.pl/1,75410,10635958,Wykrwawiona_rewolucja.html.
65. John Gerald, Mayr Peter, *Als Renner die »Judenfrage« stellte*, [w:] „Der Standard“, 07.05. 2013, <https://www.derstandard.at/story/1363710346814/als-renner-die-judenfrage-stellte>.

66. Kaczmarek Ludger, *Heist Movie*, [w:] „Lexikon der Filmbegriffe“, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:heistmovie-6608>.
67. Kamalzadeh Dominik, Beckermann Ruth, »Zorros Bar Mizwa«: »Zorro war vielleicht auch ein Jude«, [w:] „Der Standard“, 28.12.2006, <https://www.derstandard.at/story/2698329/zorro-war-vielleicht-auch-ein-jude>.
68. Kamann Matthias, *Was Höcke mit der »Denkmal der Schande«-Rede bezweckt*, [w:] „Die Welt“, 18.01.2017, <https://www.welt.de/politik/deutschland/article161286915/Was-Hoecke-mit-der-Denkmal-der-Schande-Rede-bezweckt.html>.
69. Kandel Eric, *Österreich: ein Land ohne Juden*, [w:] *Haus der Geschichte Österreich*, <https://hdgoe.at/festrede-kandel>.
70. Kaplan Arielle, *The 1937 Yiddish Song that Kicked off the Swing Era Is Due for a Comeback*, [w:] „The Times of Israel“, 19.07.2020, www.timesofisrael.com/the-1937-yiddish-song-that-kicked-off-the-swing-era-is-due-for-a-comeback.
71. Kiang Jessica, *Film Review: »The Bloom of Yesterday«* [w:] „Variety“, 3.11.2016, <https://variety.com/2016/film/reviews/the-bloom-of-yesterday-tokyo-film-review-1201903706/>.
72. Kiefer Michael, *Mein Feind, der Jude*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 20.06.2011, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/mein-feind-der-jude>.
73. Klatt Thomas, *Israelische Einwanderer. Wunschland Deutschland*, [w:] „Deutschland Funk“, 08.05.2017, <https://www.deutschlandfunk.de/israelische-einwanderer-wunschland-deutschland-100.html>.
74. Kleber Reinhard, *Displaced*, [w:] „Filmdienst“, 02.11.2021 <https://www.filmdienst.de/film/details/615015/displaced#filmkritik>.
75. Kleber Reinhard, *Kaddisch für einen Freund*, [w:] „Kinofenster“, 08.03.2012, <https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/kaddisch-fuer-einen-freund-film>.
76. Klein Evelyn, [i in.], *Österreichs Rolle bei der jüdischen Emigration aus der Sowjetunion*, http://www.zukunftsfonds-austria.at/abstracts/P08-0422_abstract.pdf.
77. Kleffner Heike, *(K)Eine gesplante Wahrnehmung: Antisemitismus und der NSU*, [w:] „NSU watch“, 18.09.2018, <https://www.nsu-watch.info/2018/09/keine-gesplante-wahrnehmung-antisemitismus-und-der-nsu/>.
78. Konrad Helmut, *Borodajkewycz-Skandal*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, <https://hdgoe.at/Borodajkewycz-Skandal>.

79. Konrad Helmut, 1968: *Studierendenbewegung*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, <https://hdgoe.at/studierendenbewegung-1968>.
80. Kos Bogdan, *Dybuk*, , [w:] „Delet“, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=17718>.
81. Kraume Lars, Liese Kirsten, Fritz Bauer beharrte darauf, über das Grauen zu sprechen, [w:] „Kinofenster“, 30.09.2015, <https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/der-staat-gegen-fritz-bauer/40786/fritz-bauer-beharrte-darauf-ueber-das-grauen-zu-sprechen>.
82. Kraus Chris, Schwickert Martin, »*Die Nazis kamen aus den Weiten des Weltraums*«, [w:] „Die Zeit“, 13.01.2017, <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-01/chris-kraus-blumen-von-gestern-holocaust-familiengeschichte-interview>.
83. Krekeler Elmar, *Ohne Lüge war das Leben für Juden unerträglich*, [w:] „Die Welt“, 06.04.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article163443026/Ohne-Luege-war-das-Leben-fuer-Juden-unertraeglich.html>.
84. Kriest Ulrich, *Liebesdrama vor Holocaust-Hintergrund*, [w:] „Filmdienst“, 16.09.2019, <https://www.filmdienst.de/film/details/548896/die-blumen-von-gestern#filmkritik>.
85. Kupczyńska Kalina, *Akcjonizm wiedeński – sztuka niepokornych*, [w:] „Austriaart“ <http://www.austriart.pl/2017/08/akcjonizm-wiedenski-sztuka-niepokornych>.
86. Kurz Joachim, *Vergessene Helden*, [w:] „Kino Zeit“, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/mazel-tov>.
87. Kürten Jochen, Stern Frank, »*Auch nach 1945 wurde mit antijüdischen Klischees und Stereotypen gearbeitet*«, [w:] „Deutsche Welle“, 04.08.2017, <https://www.dw.com/de/frank-stern-auch-nach-1945-wurde-mit-antij%C3%BCdischen-klischees-und-stereotypen-gearbeitet/a-39946487>.
88. Kürten Jochen, *Why a German Holocaust comedy was a hit in Japan*, [w:] „Deutsche Welle“, 01.12.2017, <https://www.dw.com/en/why-a-german-holocaust-comedy-was-a-hit-in-japan/a-37089000>.
89. Langer Leonie, *Dokumentarfilm »Oma & Bella«. Das Leben nach dem Lager*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 26.07.2012, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-leben-nach-dem-lager-2178730.html>.
90. Leder Stella, *Es begann nicht auf der Straße*, [w:] „Die Zeit“, 24.09.2018, <https://www.zeit.de/kultur/2018-09/rechtspopulismus-martin-walser-heimat-nationalsozialismus-10nach8>.
91. Lederle Josef, *Gebürtig*, [w:] „Filmdienst“, 30.01.2005,

- <https://www.filmdienst.de/film/details/521421/geburtig#filmkritik>.
92. Lichtblau Quentin, *Keine Zeit für Erklärungen*, [w:] „fluter“, 07.09.2021, <https://www.fluter.de/ein-nasser-hund-film-rezension>.
93. von Lingen Kerstin, *Der Umgang mit den politischen Eliten des Nationalsozialismus nach 1945. Was Erinnerungskultur mit Nachkriegsjustiz zu tun hat*, [w:] „Austria Presse Agentur“, 23.08.2022, <https://science.apa.at/gastbeitrag/der-umgang-mit-den-politischen-eliten-des-nationalsozialismus-nach-1945-was-erinnerungskultur-mit-nachkriegsjustiz-zu-tun-hat/>.
94. Lombard Jérôme, *Familientreffen in Nahost*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 16.01.2020, <https://www.juedische-allgemeine.de/gemeinden/familientreffen-in-nahost>.
95. Lubrich Naomi, Pisetzki Darja, »*Es gibt keine einheitliche Definition des Jüdischen*«. *Vier Fragen an Darja Pisetzki*, [w:] „Jüdisches Museum Schweiz“, 16.09.2022, <https://www.juedisches-museum.ch/es-gibt-keine-einheitliche-definition-des-juedischen/>.
96. Luerweg Susanne, *Ein sehr persönlicher, fast intimer Film*, [w:] „Deutschlandfunk“, 11.12.2014, <https://www.deutschlandfunk.de/titos-brille-ein-sehr-persoenlicher-fast-intimer-film-100.htm>.
97. Maas Sebastian, *Jetzt fressen die verdammt Jugendlichen hier auch noch Sonnenblumenkerne*, [w:] „Der Spiegel“, 28.03.2019, <https://www.spiegel.de/panorama/sonnenblumenkerne-als-trend-in-innenstaedten-ist-das-jetzt-so-schlimm-a-d9d45791-e937-495d-894a-19e2ef7ecc1e>
98. Mais Alois, *1995: Höhepunkt des Briefbombenterrors. Die Anschläge von Franz Fuchs*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, <https://hdgoe.at/briefbombenterror>.
99. Mendel Meron, *Juden zweiter Klasse*, [w:] „Die Zeit“, 18.08.2021, <https://www.zeit.de/kultur/2021-08/judentum-alltag-maxim-biller-max-czollek-definitionen>.
100. Mendel Meron, *Postmigrantische Erinnerungskultur*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 11.05.2021, <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/juedischesleben/332612/postmigrantische-erinnerungskultur>.
101. Meyer Christian, Schilling Regina, *Man muss bereit sein, seinen Plan wieder zu verwerfen*, [w:] „Trailer-ruhr“, 27.11.2014, <https://www.trailer-ruhr.de/man-muss-bereit-sein-seinen-plan-wieder-zu-verwerfen>.

102. Muschik Alexander, *Die SED und die Juden 1985–1990. Eine außenpolitische Charmeoffensive der DDR*, [w:] „Deutschland Archiv“, 20.04.2012, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/132869/die-sed-und-die-juden-1985-1990>.
103. Nußbaumer Martina, *Die Arena-Besetzung*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, <https://www.hdgoe.at/arena-besetzung>.
104. Omasta Michael, *Fest des Lebens*, [w:] „falter“, 13.12.2006, <https://www.falter.at/zeitung/20061213/fest-des-lebens>.
105. Panagiotidis Jannis, *Wer sind die Russlanddeutschen?*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 13.07.2017, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252535/wer-sind-die-russlanddeutschen>.
106. Peitz Christiane, Beckermann Ruth, *Anschlag in Wien: »Der Täter suchte die Nähe zur Synagoge, nicht zum Stephansdom«*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 04.11.2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/der-tater-suchte-die-nahe-zur-synagoge-nicht-zum-stephansdom-4207051.html>.
107. Petsch Barbara, *Was tun mit der Vergangenheit?*, [w:] „Die Presse“, 15.01.2019, <https://www.diepresse.com/5302890/was-tun-mit-der-vergangenheit>.
108. Pfeifer Hans, *30 lat po pogromie w Rostocku. »Porażka polityki«*, [w:] „Deutsche Welle“, 25.08.2022, <https://www.dw.com/pl/30-lat-po-pogromie-w-rostocku-mroczna-strona-zjednoczenia-niemiec/a-62917614>.
109. Pfeifer Karl, *Jüdischer Persilschein: Peter Sichrovsky und David Lasar*, [w:] „haGalil“, 15.09.2005, <https://www.hagalil.com/archiv/2005/09/lasar.htm>.
110. Pink Oliver, *Jüdisch und freiheitlich: Juden in der FPÖ*, [w:] „Die Presse“, 27.08.2009, <https://www.diepresse.com/504507/juedisch-und-freiheitlich-juden-in-der-fpoe>.
111. Piorkowski Christoph David, *Antisemitismus und Erinnerungskultur: Die größte Lüge der Bundesrepublik*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 28.04.2020, <https://www.tagesspiegel.de/wissen/die-grosste-luge-der-bundesrepublik-4163017.html>.
112. Piringer Bianka, *Displaced (2021)*, [w:] „Kino Zeit“, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/displaced-2021>.
113. Pollak Anita, *Es ist kein Feel Well Movie*, [w:] „Wina – das jüdische Stadtmagazin“, <https://www.wina-magazin.at/es-ist-kein-feel-well-movie>.

114. Pollatschek Nele, *Jüdische Identität: Unter Gaffern*, [w:] „Süddeutsche Zeitung“, 17.09.2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/max-czollek-maxim-biller-juden-was-ist-ein-jude-juedischer-autor-antisemitismus-1.5413795>.
115. Prell Steffen, *Ausstellung: Ein anderes Land - Jüdisch in der DDR*, [w:] „Rundfunk Berlin-Brandenburg“, 09.09.2023, https://www.rbb-online.de/rbbkultur-magazin/archiv/20230909_1830/juedisches-leben-ddr-ein-anderes-land-ausstellung-juedisches-museum-berlin.htm.
116. Prenzel Thomas, *Vor 25 Jahren: Die rassistisch motivierten Ausschreitungen von Rostock-Lichtenhagen*, [w:] „Bundeszentrale für politische Bildung“, 17.08.2022, <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/254347/rostock-lichtenhagen>.
117. Purr Axel Timo, *Anderswo*, [w:] „Artechock“, <https://www.artechock.de/film/text/kritik/a/anders0.htm>.
118. Rebhandl Bert, *Umweg in den Osten. Geschichte, Identität, Gegenwart: »Die papierene Brücke«*, [w:] „Der Standard“, 3.10.2007, www.derstandard.at/story/3053472/umweg-in-den-osten.
119. Reinhard Miriam N., *Zur Sonne, zum Freibad*, [w:] „haGalil“, 07.01.2020, <https://www.hagalil.com/2020/01/swimmingpool-am-golan>.
120. Reinprecht Michael, *Eine dynamische Gemeinschaft*, [w:] „Nu“, 01.09.2020, <https://nunu.at/artikel/eine-dynamische-gemeinschaft/>.
121. Rodek Hanns-Georg, *Ein Holocaustforscher ist ernst. Zwei sind komisch*, [w:] „Die Welt“, 13.01.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article161121585/Ein-Holocaustforscher-ist-ernst-Zwei-sind-komisch.html>.
122. Roschy Birgit, *Kritik zu »Es war einmal in Deutschland...«*, [w:] „edp Film“, 24.03.2017, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/es-war-einmal-deutschland>.
123. Rövekamp Marie, *Ester Amrami mit »anderswo«: Das große Kind*, [w:] „Der Tagesspiegel“, 29.01.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-grosse-kind-3606964.html>.
124. Rupnow Dirk, *1993: »Ausländer-Volksbegehren«/ Lichtermeer*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, <https://hdgoe.at/auslaender-volksbegehren>.
125. Rüdiger Hannah, Ryba-Kahn Sharon, *»Es ist ein Privileg, nicht hingucken zu müssen«*, [w:] „fluter“, 04.11.2021, <https://www.fluter.de/displaced-film-ryba-kahn-interview>.

126. Sachslehner Johannes, *Skandal um NS-Täter Franz Murer. Wie der »Schlächter von Wilna« davonkam*, [w:] „Der Spiegel“, 12.03.2018, <https://www.spiegel.de/geschichte/franz-murer-wie-der-schlaechter-von-wilna-davonkam-a-1196765.html>.
127. Saryusz-Wolska Magdalena, *Śledczy historii. Recenzja filmu »Labirynt kłamstw« Giulio Ricciarellego*, [w:] „Kultura Liberalna“, 19.01.2016, <https://kulturaliberalna.pl/2016/01/19/sledczy-histarii-labirynt-klamstw-recenzja>.
128. Scheffel Annett, *Hinter der Tür mit dem Stern*, [w:] „Süddeutsche Zeitung“, 14.03.2012, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kaddisch-fuer-einen-freund-im-kino-hinter-der-tuer-mit-dem-stern-1.1309115>.
129. Schiefer Karin, Beckermann Ruth, *Interview zu »Homemad(e)«*, [w:] „Ruthbeckermann.com“, <https://www.ruthbeckermann.com/en/publications/texts/interview-zu-homemade>.
130. Schiefer Karin, Schindel Robert, *Robert Schindel im Gespräch über »Gebürtig«*, [w:] „Austrianfilms.com“, https://www.austrianfilms.com/news/bodyrobert_schindel_im_gespraech_ueber_gebuertigbody.
131. Schlott René, *Vom Ende aller Gewissheiten - Auschwitz auf der Bühne*, [w:] „Zeitgeschichte online“, 01.10.2015, <https://zeitgeschichte-online.de/geschichtskultur/vom-ende-aller-gewissheiten-auschwitz-auf-der-buehne>.
132. Schmidt Colette M., *Prozesse gegen NS-Verbrecher: Auf ewig versäumte Gerechtigkeit*, [w:] „Der Standard“, 28.05.2022, <https://www.derstandard.de/story/2000136104393/prozesse-gegen-ns-verbre-cher-auf-ewig-versaeumte-gerechtigkeit>.
133. Schultze Christina, *Holocaust-Mahnmal. Lea Rosh brüskiert Jüdische Gemeinde*, [w:] „Der Spiegel“, 11.05.2005, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/holocaust-mahnmal-lea-rosh-brueskiert-juedische-gemeinde-a-355600.html>.
134. Schuster Josef, *Nach den Regeln der Religion*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 24.08.2021, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/nach-den-regeln-der-religion>.

135. Schwickert Martin, *Entsetzlich komisch*, [w:] „Die Zeit“, 13.01.2017, <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-01/die-blumen-von-gestern-film-lars-eidinger-holocaustbewaeltigung>.
136. Shelliem Jochanan, *Eine sympathische Bande jüdischer Hausierer*, [w:] „Deutschlandfunk“, 03.03.2017, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neu-im-kino-es-war-einmal-in-deutschland-eine-sympathische-100.html>.
137. Simmler Eva, *Das wirst du nie verstehen. Auf der Suche nach Filmpolitik*, [w:] „IG Kultur Österreich“, 01.06.2006, <https://igkultur.at/politik/das-wirst-du-nie-verstehen-auf-der-suche-nach-filmpolitik>.
138. Sonnenschein Ulrich, *Kritik zu »Auf das Leben!«*, [w:] „epd Film“, <https://www.epd-film.de/filmkritiken/auf-das-leben>.
139. Staben Andreas, *Die Blumen von gestern*, [w:] „Filmstars“, <https://www.filmstarts.de/kritiken/237028/kritik.html>.
140. Staetsky Daniel, Della Pergola Sergio, *Jews in Austria A demographic and social portrait*, London 2020, <https://archive.jpr.org.uk/download?id=7777>.
141. Staff Toi, *Granddaughters of Nazi officer, Holocaust survivor fall in love making film*, [w:] „The Times of Israel“, 14.04.2018, <https://www.timesofisrael.com/granddaughters-of-nazi-officer-holocaust-survivor-fall-in-love-making-film/>.
142. Stein Hannes, *»Antisemitisches Gebrüll«*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 06.04.2012, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/antisemitisches-gebruell/>.
143. Steiner Manon, *»Stolz darauf, dass ich anders bin«*, [w:] „Der Standard“, 9.01.2007, <https://www.derstandard.at/story/2721764/stolz-darauf-dass-ich-anders-bin>
144. Steinmeier Frank-Walter, *Auftakt des Festjahres »1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland«*, <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2021/02/210221-1700-Jahre-juedisches-Leben.html>.
145. Strack Christoph, *Meinung: Wer baut, will bleiben – Die jüdische Gemeinschaft in Deutschland*, [w:] „Deutsche Welle“, 02.09.2021, <https://www.dw.com/de/meinung-wer-baut-will-bleiben-die-j%C3%BCdische-gemeinschaft-in-deutschland/a-59066938>.
146. Straub Falk, *Über Heimat*, [w:] „Kino Zeit“, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/back-to-the-Fatherland-2017>.

147. Taszman Jörg, *Hommage an alle jüdischen Omas*, [w:] „Deutschlandfunk“, 19.08.2012, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/hommage-an-alle-juedischen-omas-100.html>.
148. Taszman Jörg, *Oma & Bella*, [w:] „Deutschlandfunk“, 22.08.2012, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/oma-bella-100.html>.
149. Tenenbom Tuvia, »*Ein geteiltes Schicksal ist das, was dich zum Juden macht*«, [w:] „Der Spiegel“, 13.09.2021, <https://www.spiegel.de/kultur/tuvia-tenenbom-zu-max-czollek-maxim-biller-und-mirna-funk-wer-ist-jude-a-0f3f8696-af63-4a4c-ad77-4ef9348d0de2>.
150. Teichmann Julia, *Anderswo (2014)*, [w:] „Filmdienst“, 27.05.2021, <https://www.filmdienst.de/film/details/545465/anderswo-2014#filmkritik>.
151. Thuma Hanna, *Flucht nach vorn*, [w:] „Monopol“, 03.11.2022, <https://www.monopol-magazin.de/kinofilm-der-russe-ist-einer-der-birken-liebt>.
152. Torinus Gregor, *Anderswo*, [w:] „Filmstars“, <https://www.filmstarts.de/kritiken/226297/kritik.html>.
153. Ugoljew Maria, »*Ich habe viele Fragen*«, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 08.11.2020, <https://www.juedische-allgemeine.de/unsere-woche/ich-habe-viele-fragen/>.
154. Uhl Heidemarie, 1986: *Die Waldheim-Affäre*, [w:] „Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte“, https://hdgoe.at/waldheim_affaere_1986.
155. Wach Alexandra, *Kaddisch für einen Freund*, [w:] „Filmdienst“, 27.03.2013, <https://www.filmdienst.de/film/details/539267/kaddisch-fur-einen-freund#filmkritik>.
156. Wach Alexandra, *Swimmingpool am Golan*, [w:] „Filmdienst“, 05.12.2019, <https://www.filmdienst.de/film/details/593897/swimmingpool-am-golan#filmkritik>.
157. Wach Alexandra, *Titos Brille*, [w:] „Filmdienst“, 15.08.2016, <https://www.filmdienst.de/film/details/544860/titos-brille#filmkritik>.
158. Wegan Katharina, *Vielfachcodierungen des Gedächtnisses...anhand eines bronzenen Fallbeispiels in Österreich*, [w:] „Erinnern.at“, https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/an-der-grenze/216_Katharina_Wegan.pdf.
159. Weiss Stefan, *Shoah-Gedenkmauer aus ästhetischer Sicht: Konservativ, aber effektiv*, [w:] „Der Standard“, 12.11.2021, <https://www.derstandard.at/story/2000131114731/shoah-gedenkmauer-aus-aesthetischer-sicht-konservativ-aber-effektiv>.

160. Weissberg Jay, *Oma&Bella*, [w:] „Variety“, 21.02.2012,
<https://variety.com/2012/film/markets-festivals/oma-bella-1117947139/>
161. Wilczyńska Bogna, „Święta wojna”. Żydzi i piłka nożna, [w:] „Znak”, nr 716,
2015, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7162015bogna-wilczynskaswieta-wojna>.
162. Wildermann Marie, *Die Kinder der Holocaust-Überlebenden. »Ich darf es mir nicht erlauben, unglücklich zu sein«*, [w:] „Deutschlandfunk”, 07.04.2017,
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kinder-der-holocaust-ueberlebenden-ich-darf-es-mir-100.html>.
163. Wieselberg Lukas, Kansteiner Wulf, *»Holocaust«: Meilenstein der Erinnerung*, [w:] „Science ORF“, 04.12.2014,
<https://sciencev2.orf.at/stories/1750273/index.html>.
164. Voigt Sebastian, *Das Verhältnis der DDR zu Israel*, [w:] Bundeszentrale für politische Bildung“, 28.03.2008, <https://www.bpb.de/themen/naher-mittlerer-osten/israel/45014/das-verhaeltnis-der-ddr-zu-israel/>.
165. Volkmann Linus, *»Für mich hat sich alles verändert« – ruth__lol im Interview*, [w:] „Kaput – Magazin für Insolvenz & Pop“, 14.02.2024, https://kaput-mag.com/stories-de/ruth__lol/.
166. Vorwerk Thomas, *Auf das Leben*, [w:] „Filmstars“,
<https://www.filmstarts.de/kritiken/227004/>.
167. Zimmermann Moshe, *Facelift – Das Image der Deutschen in Israel seit der Wiedervereinigung*, [w:] „Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte“, nr 41, 2013,
https://humanities1.tau.ac.il/german_history/images/Files/Yearbook_Files/TAJB_2013_Zimmermann.pdf.
168. Zimmering Esther, *»Ich dachte, es muss etwas Schlimmes dahinterstecken«*, [w:] „Berliner Zeitung“, 23.11.2019, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/ich-dachte-es-muss-etwas-schlimmes-dahinterstecken-li.1898>.
169. Zimmering Esther, *Esther Zimmering: »Das Jüdische war fast verschwunden«*, [w:] „Deutschland Archiv“, 22.11.2023, www.bpb.de/544110.
170. Żebrowski Rafał, *Nebich*, [w:] „Delet“,
<https://delet.jhi.pl/pl/psj/article/19752/nebich>.
171. Antisemitismus-Meldestelle der IKG Wien, <https://www.antisemitismus-meldestelle.at/berichte>.
172. Bundesamt für Verfassungsschutz, *Lagebild. Antisemitismus 2020/21*, Köln 2022,

- https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/publikationen/DE/allgemein/2022-04-lagebild-antisemitismus.pdf?__blob=publicationFile&v=3.
173. DPA, *Schuhe, Haare, Koffer: Beweisstücke des Terrors*, [w:] „Welt“, 27.01.2012, https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/thema_nt/article105930970/Beweisstuecke-des-Terrors.html.
174. DPA, »Jude ist kein Schimpfwort«, [w:] „Jüdische Allgemeine Zeitung“, 07.02.2022, <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/jude-ist-kein-schimpfwort/>.
175. Redakcja „Deutsche Welle“, *W NRD pamięć o Holokauście nigdy nie była priorytetowa*, [w:] „Deutsche Welle“, 25.01.2022, <https://www.dw.com/pl/w-nrd-pami%C4%99%C4%87-o-holokau%C5%9Bcie-nigdy-nie-by%C5%82a-priorytetowa/a-52149021>.
176. Redakcja „Deutschland Archiv“, *Vita von Esther Zimmering*, [w:] „Deutschland Archiv“, 22. 12.2023, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/544115/vita-von-esther-zimmering/>.
177. Redakcja „Hintergrund aktuell“, *Vor 55 Jahren: Urteil im Frankfurter Auschwitz-Prozess*, [w:] „Hintergrund aktuell“, 14.08.2020, <https://www.bpb.de/kurzknapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess/>.
178. Redakcja „Hintergrund aktuell“, *Vor zwanzig Jahren: Einschränkung des Asylrechts 1993*, [w:] „Hintergrund aktuell“, 24.05.2013, www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/160780/asylkompromiss-24-05-2013.
179. Redakcja „Jüdische Allgemeine“, *Berlinale. Es war einmal in Deutschland*, [w:] „Jüdische Allgemeine“, 13.02.2017, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/es-war-einmal-in-deutschland/>.
180. Redakcja Tagesschau, *Identität verstehen, ohne sie zu empfinden*, <https://www.facebook.com/watch/?v=10153773569189407>.
181. Volkskammer, *Gemeinsame Erklärung der Volkskammer*, https://www.ddr89.de/vk/vk_Erklaerung.html.
182. Zentralrat der Juden in Deutschland, *Gemeinsame Erklärung gegen die AfD*, https://www.zentralratderjuden.de/fileadmin/user_upload/pdfs/Gemeinsame_Erklaerung_gegen_die_AfD_.pdf

183. Zentralwohlfahrtsstelle der Juden in Deutschland, *Factsheet zum Problem der Altersarmut unter jüdischen Zuwanderer:innen*, <https://zwst.org/sites/default/files/2022-01/Factsheet%20zum%20Problem%20der%20Altersarmut%20unter%20j%C3%BCdischen%20Zuwandererinnen%20%282%29.pdf>.
184. Survivors of the Shoah Visual History Foundation, <https://sfi.usc.edu/>, <https://sfi.usc.edu>.
185. Oficjalna strona Deutsche Film- und Medienbewertung, <https://www.fbw-filmbewertung.com/>.
186. Oficjalna strona Ruth Beckermann, <https://www.ruthbeckermann.com/>
187. Projekt 3G. *Positionen der dritten Generation nach Zweitem Weltkrieg und Shoah in Literatur und Künsten der Gegenwart*, <https://3g.hypotheses.org/>.
188. Projekt Centropa, <https://www.centropa.org/>.
189. Projekt Stern Kinder, <https://www.sternkinder.at>.
190. Projekt *Zurück in Wien*, https://johannatinzl.net/d_16_Zuruck-in-Wien-Korperadaptierungen-1.
191. Oficjalna strona Grimme-Preis, <https://www.grimme-preis.de>.
192. Oficjalna strona Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus, <https://www.nationalfonds.org/gefoerderte-projekte?page=10>.
193. Projekt *Cinematography of the Holocaust*, <http://www.cine-holocaust.de>.

Filmografia

Analizowane dzieła

1. *Bar micwa Zorro (Zorros Bar Mizwa, AT, 2006)* reż. Ruth Beckermann, prod. Ruth Beckermann Filmproduktion
2. *Basen przy wzgórzach Golan (Swimmingpool am Golan, DE, 2018)* reż. Esther Zimmering, prod. zischlermann filmproduktion GmbH
3. *Bye bye Germany (Es war einmal in Deutschland, DE/BE/LU, 2017)* reż. Sam Garbarski, scen. Michel Bergmann, prod. In Good Company GmbH/Samsa Film S.a.r.l./ Entre Chien et Loup
4. *Całkiem zwyczajny Żyd (Ein ganz gewöhnlicher Jude, DE, 2005)* reż. Olivier Hirschbiegel, scen. Charles Lewinsky, prod. Multimedia Film- und Fernsehproduktion GmbH
5. *Gdzie indziej (Anderswo, DE, 2014)* reż. Ester Amrami, scen. Momme Peters, Ester Amrami, prod. Dirk Manthey Film
6. *Kadysz za przyjaciela (Kaddisch für einen Freund, DE, 2012)*, reż. Leo Khasin, scen. Leo Khasin, prod. SiMa Film GbR
7. *Labirynt kłamstw (Im Labyrinth des Schweigens, DE, 2014)* reż. Giulio Ricciarelli, scen. Elisabeth Bartel, Giulio Ricciarelli, prod. Claussen + Wöbke + Putz Filmproduktion GmbH
8. *Mazel Tov (DE, 2009)*, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp, prod. Pilotfilm GmbH
9. *Murer: anatomia procesu (Murer: Anatomie des Prozesses, AT, 2018)*, reż. Christian Frosch, scen. Christian Frosch, prod. PRISMA Film- und Fernsehproduktion GmbH
10. *Muzyka Terezinu — historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky (Theresienklang, AT, 2021)* reż. Michael Pfeifenberger, prod. Demmelbauerfilm
11. *Nietutejsi (Displaced, DE, 2020)* reż. Sharon Ryba-Kahn, prod. Tondowski Films GbR
12. *Oma i Bella (Oma & Bella, DE, 2012)* reż. Alexa Karolinski, prod. Fruit Bat Production
13. *Okulary Tito (Titos Brille, DE, 2014)*, reż. Regina Schilling, prod. zero one film GmbH
14. *Powrót do ojczyzny (Back to the Fatherland, 2017, AT)* reż. Kat Rohrer, Gil Levanon, prod. GreenKat Productions

15. *Rodowody (Gebürtig, 2002, AT/DE/PL)* reż. Robert Schindel, Lukas Stepanik, scen. Robert Schindel, Lukas Stepanik, Georg Stefan Troller, prod. Cult Movies GmbH/ Extrafilm Arbeitsgemeinschaft Film & Video GmbH/ DaZu Filmproduktion/Akson Studio
16. *Wczorajsze kwiaty (Die Blumen von gestern, AT/DE, 2016)* reż. Chris Kraus, scen. Chris Kraus, prod. DOR Film Produktionsgesellschaft mbH/ Four Minutes Filmproduktion GmbH
17. *Za życie (Auf das Leben!, DE, 2014)* reż. Uwe Janson, scen. Thorsten Wettcke, prod. CCC Filmkunst GmbH

Pozostałe filmy z korpusu badawczego

1. *Brasch – życzenia i obawy (Brasch – Das Wünschen und das Fürchten, 2011, reż. Christoph Rüter)*
2. *Café Zelig (2020, reż. Tanja Cummings)*
3. *Chrabąszczu, leć (Maikäfer flieg, 2016, reż. Mirjam Unger),*
4. *Dialogi z Dachau (Dachauer Dialoge, 2017 reż. Michael Bernstein, Marina Maisel)*
5. *Dalsze życie Ruth Klüger (Das Weiterleben der Ruth Klüger, 2011 reż. Renata Schmidtkunz)*
6. *Do widzenia, Herr Schwarz (Schnee von gestern, 2014, reż. Yael Reuveny)*
7. *Dzieci Bronsteina (Bronsteins Kinder, 1991, reż. Jerzy Kawalerowicz)*
8. *Feniks (Phoenix, 2014, reż. Christian Petzold)*
9. *Fotograf przed kamerą (Der Fotograf vor der Kamera, 2014 reż. Tizza Covi, Rainer Frimmel)*
10. *Fritz Bauer – śmierć na raty (Fritz Bauer – Tod auf Raten, 2010, reż. Ilona Ziok)*
11. *Fritz Bauer kontra państwo (Der Staat gegen Fritz Bauer, 2015, reż. Lars Kraume)*
12. *Gdzie mieszkam – film dla Ilse Aichinger (Wo ich wohne. Ein Film für Ilse Aichinger, 2014, reż. Christine Nagel)*
13. *Gra w ojca (Das Vaterspiel, 2009, reż. Michael Glawogger)*
14. *Homemad(e) (2001, reż. Ruth Beckermann)*
15. *Interpretacje rzeczywistości – Georg Stefan Troller (Auslegung der Wirklichkeit – Georg Stefan Troller, 2021 reż. Ruth Rieser)*
16. *Koktajl mazel tow (Masel Tov Cocktail, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch)*
17. *Lato Anny (Annas Sommer, 2001, reż. Jeanine Meerapfel)*

18. *Lilli* (2023, reż. Michael Pfeifenberger)
19. *Max Minsky i ja* (*Max Minsky und ich*, 2007, reż. Anna Justice)
20. *Milczenie Gerdy* (*Gerdas Schweigen*, 2008, reż. Britta Wauer)
21. *Mieszkanie* (*The Flat*, 2011, reż. Arnon Goldfinger).
22. *Mnie nie dopadniecie* (*Mich kriegt ihr nicht*, 2015, reż. Werner Müller)
23. *Moje życie. Część druga* (*Mein Leben. Teil 2*, 2003, reż. Angelika Levi)
24. *Mokry pies* (*Ein nasser Hund*, 2020, reż. Damir Lukacevic)
25. *Najpiękniejszy dzień* (*Der schönste Tag*, 2021, reż. Fabian Eder)
26. *Noc Epsteina* (*Epsteins Nacht*, 2002, reż. Urs Egger)
27. *Ostatni człowiek* (*Der letzte Mensch*, 2013, reż. Pierre-Henry Salfati)
28. *Pani Stern* (*Frau Stern*, 2019, reż. Anatol Schuster)
29. *Plan A* (2021, reż. Yoav Paz, Doron Paz)
30. *Playoff* (2011, reż. Eran Riklisc)
31. *Rabbi Wolf* (2016, reż. Britta Wauer)
32. *Rosjanin to ten, kto kocha brzozy* (*Der Russe ist einer, der Birken liebt*, 2022, reż. Pola Beck)
33. *Rodzina Brasch* (*Familie Brasch*, 2018, reż. Annekatrin Hendel)
34. *Russendisko* (2012, reż. Oliver Ziegenbalg)
35. *Sila złego na jednego* (*Alles auf Zucker*, 2004, reż. Dani Levy)
36. *Szechita* (*Schächten*, reż. Thomas Roth, 2022)
37. *Sztuka pamiętania – Szymon Wiesenthal* (*Die Kunst des Erinnerns – Simon Wiesenthal*, 1994, reż. Hannah Heer, Werner Schmiedel)
38. *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber)
39. *Świadectwo* (*Ha Edut*, 2017, reż. Amichai Greenberg)
40. *Tacheles – w końcu do rzeczy* (*Endlich Tacheles*, 2020, reż. Jana Matthes, Andrea Schramm)
41. *Tego nigdy nie zrozumiesz* (*Das wirst du nie verstehen*, 2003, reż. Anja Salomonowitz)
42. *Ten film jest prezentem* (*This movie is a gift*, 2019, reż. Anja Salomonowitz)
43. *Thomas Brasch* (*Lieber Thomas*, 2021, reż. Andreas Kleinert)
44. *Tłumacz* (*Dolmetscher*, 2018, reż. Martin Šulík)
45. *Umiera się tylko dwa razy* (*You only die twice*, 2018, reż. Yair Lev).
46. *W niebie, pod ziemią* (*Im Himmel, unter der Erde* 2011, reż. Britta Wauer)

47. *W poszukiwaniu pamięci (Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, 2009, reż. Peter Seeger)
48. *Walc Waldheima (Waldheims Walzer*, 2018, reż. Ruth Beckermann)
49. *Walter Kaufmann – coś za życie (Walter Kaufmann - welch ein Leben*, 2021 reż. Karin Kaper, Dirk Szuszi)
50. *Utracone córki Wiednia (Vienna's Lost Daughters* 2007, reż. Mirjam Unger)
51. *Znaki życia. Bycie Żydem w Berlinie (Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin*, 2018 reż. Alexa Karolinski).
52. *Życie jest zbyt długie (Das Leben ist zu lang* 2010, reż. Dani Levy)
53. *Żyrafa (Meschugge*, 1998, reż. Dani Levy)

Inne wymienione filmy

1. *38 – to też był Wiedeń (38 – Auch das war Wien*, 1986, reż. Wolfgang Glück).
2. *A na koniec przyszli turyści (Am Ende kommen Touristen*, 2007, reż. Robert Thalheim),
3. *Adolf H. – Ja wam pokażę (Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, 2007, reż. Dani Levy)
4. *Akta Generalne (Die Akte General*, 2016, reż. Stephan Wagner)
5. *Anatomia morderstwa (Anatomy of a Murder*, 1959, reż. Otto Preminger)
6. *Annie Hall* (1997, reż. Woody Allen)
7. *Arena okupowana (Arena besetzt*, 1977, reż. Josef Aichholzer, Ruth Beckermann, Franz Grafl)
8. *Bękart wojny (Inglourious Basterds*, 2009, reż. Quentin Tarantino)
9. *Bierbichler* (2007, reż. Regina Schilling)
10. *Blaszany bębenek (Die Blechtrommel*, 1979, reż. Volker Schlöndorff)
11. *Chodź, przelecimy nad Bramą Brandenburską (Komm, wir fliegen übers Brandenburger Tor!*, 2023, reż. Esther Zimmering)
12. *Cukiernik (The Cakemaker*, 2017, reż. Ofir Raul Graizer)
13. *Człowiek, który pojmał Eichmanna (The Man Who Captured Eichmann*, 1996, reż. William Graham)
14. *Czarny żwir (Schwarzer Kies*, 1961, reż. Helmut Käutner)
15. *Dawno temu w Ameryce (Once Upon a Time in America*, 1984, reż. Sergio Leone)
16. *Do Jerozolimy (Nach Jerusalem*, 1991, reż. Ruth Beckermann)

17. *Długa jest droga* (*Lang ist der Weg*, 1948, reż. Herbert B. Fredersdorf, Marek Goldstein)
18. *Dzienniki z Poll* (*Poll*, 2010, reż. Chris Kraus)
19. *Eichmann* (2007, reż. Robert Young)
20. *Eichmann Show* (*The Eichmann Show*, 2015, reż. Paul Andrew Williams)
21. *Franz Fuchs – patriota* (*Franz Fuchs - Ein Patriot*, 2007, reż. Elisabeth Scharang)
22. *Good Bye, Lenin!* (2003, reż. Wolfgang Becker)
23. *Hannah Arendt* (2012, reż. Margarethe von Trotta)
24. *Holocaust* (reż. Marvin J. Chomsky, 1978)
25. *Jakub kłamca* (*Jakob, der Lügner*, 1975, reż. Frank Beyer)
26. *Jakub kłamca* (*Jakob the Liar*, 1999, reż. Peter Kassovitz)
27. *Jesteśmy młodzi. Jesteśmy silni* (*Wir sind jung. Wir sind stark*, 2014, reż. Burhan Qurbani)
28. *Kabaret* (*Cabaret*, 1972, reż. Bob Fosse)
29. *Kassbach - portret* (*Kassbach – Ein Porträt*, 1979, reż. Peter Patzak)
30. *Koniec Eichmanna – miłość, zdrada, śmierć* (*Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod*, 2010, reż. Raymond Ley)
31. *Koszerny pocałunek* (*Kiss me kosher*, 2020, reż. Shirel Peleg)
32. *Lektor* (*The Reader*, 2008, reż. Stephen Daldry)
33. *Lista Schindlera* (*Schindler's List*, 1993, reż. Steven Spielberg)
34. *Małżeństwo w mroku* (*Ehe im Schatten*, 1947, reż. Kurt Maetzig)
35. *Miłość w czasach Zagłady* (*Ahava Zot Lo Hayta*, 2020, reż. Maya Sarfaty)
36. *Moje życie - Marcel Reich-Ranicki* (*Mein Leben - Marcel Reich-Ranicki*, 2009, reż. Dror Zahavi)
37. *Mordercy są wśród nas* (*Mörder sind unter uns*, 1946, reż. Wolfgang Staudte)
38. *Morderstwo we Frankfurcie* (*Mord in Frankfurt*, 1968, reż. Rolf Hädrich)
39. *Morituri* (1948, reż. Eugen York)
40. *Most z papieru* (*Die papierene Brücke*, 1987, reż. Ruth Beckermann)
41. *Nadzy wśród wilków* (*Nackt unter Wölfen*, 1960, reż. Georg Leopold)
42. *Nadzy wśród wilków* (*Nackt unter Wölfen*, 1963, reż. Frank Beyer)
43. *Nadzy wśród wilków* (*Nackt unter Wölfen*, 2015, reż. Philipp Kadelbach)
44. *Na wschód od wojny* (*Jenseits des Krieges*, 1996, reż. Ruth Beckermann).
45. *Nikt nie ucieknie* (*None Shall Escape*, 1944, reż. André De Toth)
46. *Niemieckie życie* (*Ein deutsches Leben*, 2016, reż. Christian Krönes, Olaf S. Müller)

47. *Noc i mgła* (*Nuit et brouillard*, 1955, reż. Alain Resnais)
48. *Operacja Eichmann* (*Operation Eichmann*, 1961, reż. Robert G. Springsteen)
49. *Ostateczna operacja* (*Operation Finale*, 2016, reż. Chris Weitz)
50. *Piękny bajzel* (*Schönes Schlamassel*, 2020, reż. Wolfgang Murnberger)
51. *Pożegnanie z dniem wczorajszym* (*Abschied von gestern*, 1966, reż. Alexander Kluge)
52. *Podróż Hanny* (*Hannas Reise*, 2014, reż. Julia von Heinz)
53. *Porozmawiaj ze mną* (*Sprich mit mir*, 2020, reż. Fabian Eder)
54. *Powrót do Wiednia* (*Wien Retour*, 1983, reż. Josef Aichholzer, Ruth Beckermann)
55. *Prawdziwy ból* (*A Real Pain*, 2024, reż. Jesse Eisenberg)
56. *Simon mówi do widzenia swojemu napletkowi* (*Simon sagt auf Wiedersehen zu seiner Vorhaut*, 2015, reż. Viviane Andereggen)
57. *Specjalista* (*Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*, 1999, reż. Eyal Sivan),
58. *Shoah* (1985, reż. Claude Lanzmann)
59. *Spadkobiercy* (*Die Erben*, 1983, reż. Walter Bannert)
60. *Szwejk z Wiednia* (*Der Bockerer*, 1981, reż. Franz Antel)
61. *Świadek z piekła* (*Zeugin aus der Hölle*, 1966, reż. Zika Mitrović)
62. *Świadkowie – wypowiedzi o mordzie na narodzie* (*Zeugen – Aussagen zum Mord an einem Volk*, 1981, reż. Karl Fruchtmann)
63. *Szok szalom* (*Schock Schalom – jung, jüdisch, jetzt*, reż. Jan Tenhaven, 2024)
64. *Totalna terapia* (*Die totale Therapie*, 1996, reż. Christian Frosch)
65. *Treasure* (2024, reż. Julia von Heinz)
66. *Trudna droga przed nami* (*Von jetzt an kein Zurück*, 2014, reż. Christian Frosch).
67. *Trzeci człowiek* (*Third Man*, 1949, reż. Carol Reed)
68. *Unorthodox* (2020, reż. Maria Schrader)
69. *Upadek* (*Der Untergang*, 2004, reż. Olivier Hirschbiegel)
70. *Uznanie* (*Hakara*, 2015, reż. Sharon Ryba-Kahn)
71. *W kierunku Jerozolimy* (*Nach Jerusalem*, 1990, reż. Ruth Beckermann)
72. *W kraju moich rodziców* (*Im Land meiner Eltern*, 1981, reż. Jeanine Meerapfel)
73. *W niemieckim domu* (*Deutsches Haus*, 2023, reż. Annette Hess)
74. *W obliczu zbrodni* (*Im Angesicht des Verbrechens*, 2010, reż. Dominik Graf)
75. *Wedle wyroków twoich* (1983, reż. Jerzy Hoffmann)
76. *Wspomnienia z gwiazdowego pyłu* (*Stardust Memories*, 1980, reż. Woody Allen)
77. *Wojna i pamięć* (*War and Remembrance*, 1988-1989, reż. Dan Curtis)
78. *Wyśnieni* (*Die Geträumten*, reż. Ruth Beckermann, 2016)

79. *Your Tisch Is Not My Table* (2007, reż. Ester Amrami)
80. *Zerowy czerwca* (*June Zero*, 2022, reż. Jake Paltrow)
81. *Złota Dama* (*Woman in Gold*, 2015, reż. Simon Curtis)
82. *Zweiflerowie* (*Die Zweiflers*, 2024, reż. Anja Marquardt, Clara von Arnim)
83. *Życie jest piękne* (*La vita è bella*, 1997, reż. Roberto Benigni)
84. *Życie na podsłuchu* (*Das Leben der Anderen*, 2006, reż. Florian Henckel von Donnersmarck)

Spis ilustracji

Ilustracja 1. Kadr z filmu *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel)

Ilustracja 2. Kadr z filmu *Murer: anatomia procesu* (*Murer – Anatomie eines Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch)

Ilustracja 3. Kadr z filmu *Sila złego na jednego* (*Alles auf Zucker*, 2004, reż. Deni Levy)

Ilustracja 4. Kadr z filmu *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel)

Ilustracja 5. Kadry z filmów *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel) i *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2011, reż. Leo Kashin)

Ilustracja 6. Kadr z filmu *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland...*, 2017, reż. Sam Garbarski)

Ilustracja 7. Kadry z filmów *Ostatni człowiek* (*Der letzte Mensch*, 2013, reż. Pierre-Henry Salfati), *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2011, reż. Leo Kashin) oraz *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn)

Ilustracja 8. Kadr z filmu *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber)

Ilustracja 9. Kadry z filmów *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel) i *Najpiękniejszy dzień* (*Der schönste Tag*, 2021, reż. Fabian Eder)

Ilustracja 10. Kadr z filmu *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel)

Ilustracja 11. Kadry z filmów *Dialogi z Dachau* (*Dachauer Dialoge*, 2017, reż. Michael Bernstein, Marina Maisel), *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings), *Znaki życia. Żydowskie życie w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin*, 2018, reż. Alexa Karolinski)

Ilustracja 12. Kadry z filmów *Feniks* (*Phoenix*, 2014, reż. Christian Petzold) oraz *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli)

Ilustracja 13. Kadr z filmu *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch)

Ilustracja 14. Kadry z filmów *Plan A* (2021, reż. Doron Paz), *Feniks* (*Phoenix*, 2014, reż. Christian Petzold) oraz *Chrabąszczu, leć* (*Maikäfer flieg*, 2016 reż. Mirjam Unger)

Ilustracja 15. Kadr z filmu *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland...*, 2017, reż. Sam Garbarski)

Ilustracja 16. Kadry z filmów *Bye bye Germany* (*Es war einmal in Deutschland...*, 2017, reż. Sam Garbarski) i *Bękart wojny* (*Inglourious Basterds*, 2009, reż. Quentin Tarantino)

Ilustracja 17. Kadr z filmu *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli)

Ilustracja 18. Kadry z filmu *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli)

Ilustracja 19. Kadr z filmu *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli)

Ilustracja 20. Kadry z filmu *Murer: anatomia procesu* (*Murer – Anatomie eines Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch)

Ilustracja 21. Kadry z filmów *Za Życie* (*Auf das Leben!*, 2014, reż. Uwe Janson) i *Wedle wyroków Twoich* (1984, reż. Jerzy Hoffman)

Ilustracja 22. Kadry z filmów *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel)

Ilustracja 23. Kadry z filmów *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn), *Café Zelig* (2020, reż. Tanja Cummings) oraz *Utracone córki Wiednia* (*Vienna's Lost Daughters* 2007, reż. Mirjam Unger)

Ilustracja 24. Kadr z filmu *Za Życie* (*Auf das Leben!*, 2014, reż. Uwe Janson)

Ilustracja 25. Kadry z filmów *W poszukiwaniu pamięci* (*Eric Kandel. Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, 2009, reż. Petra Seeger), *Pani Stern* (*Frau Stern*, 2019, reż. Anatol Schuster), *Znaki życia. Żydowskie życie w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin*, 2018, reż. Alexa Karolinski), *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2013, reż. Alexa Karolinski)

Ilustracja 26. Kadry z filmu *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2013, reż. Alexa Karolinski)

Ilustracja 27. Kadr z filmu *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2013, reż. Alexa Karolinski)

Ilustracja 28. Kadry z filmów *Za Życie* (*Auf das Leben!*, 2014, reż. Uwe Janson) i *Ostatni człowiek* (*Der letzte Mensch*, 2013, reż. Pierre-Henry Salfati)

Ilustracja 29. Kadry z filmów *Muzyka Terezinu — historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky* (*Theresienklang*, 2021, reż. Michael Pfeifenberger) i *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2013, reż. Alexa Karolinski)

Ilustracja 30. Kadry z filmu *Muzyka Terezinu — historia ocalenia Helgi Pollak-Kinsky* (*Theresienklang*, 2021, reż. Michael Pfeifenberger) i *Oma i Bella* (*Oma&Bella*, 2013, reż. Alexa Karolinski)

Ilustracja 31. Kadr z filmu *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber)

Ilustracja 32. Kadr z filmu *Calkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel)

Ilustracja 33. Kadr z filmu *Życie jest za długie* (*Das Leben ist zu lang*, 2010, reż. Dani Levy)

Ilustracja 34. Kadry z filmu *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel)

Ilustracja 35. Kadry z filmów *Calkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, 2005, reż. Oliver Hirschbiegel) i *Śpiące psy Hanny* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber)

Ilustracja 36. Kadr z filmu *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel)

Ilustracja 37. Kadr z filmu *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling)

Ilustracja 38. Kadr z filmu *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling)

Ilustracja 39. Kadr z filmu *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling)

Ilustracja 40. Kadry z filmów *Okulary Tita* (*Titos Brille*, 2014, reż. Regina Schilling) i *Rodowody* (*Gebürtig*, 2002, reż. Lukas Stepanik, Robert Schindel)

Ilustracja 41. Kadry z filmów *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus) i *Lista Schindlera* (*Schindler's List*, 1993, reż. Steven Spielberg)

Ilustracja 42. Kady z filmu *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus)

Ilustracja 43. Kady z filmu *Wczorajsze kwiaty* (*Die Blumen von gestern*, 2016, reż. Chris Kraus)

Ilustracja 44. Kadr z filmu *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn)

Ilustracja 45. Kadry z filmu *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn)

Ilustracja 46. Kadry z filmów *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn), *Do widzenia, Herr Schwarz* (*Schnee von gestern*, 2014, reż. Yael Reuveny), *Tacheles – w końcu do rzeczy* (*Endlich Tacheles*, 2020, reż. Jana Matthes, Andrea Schramm)

Ilustracja 47. Kadr z filmu *Znaki życia. Żydowskie życie w Berlinie* (*Lebenszeichen. Jüdischsein in Berlin*, 2018, reż. Alexa Karolinski)

Ilustracja 48. Kadr z filmu *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kah)

Ilustracja 49. Kadry z filmu *Bar micwa Zorro* (*Zorros Bar Mizwa*, 2006, reż. Ruth Beckermann)

Ilustracja 50. Kadry z filmu *Bar micwa Zorro* (*Zorros Bar Mizwa*, 2006, reż. Ruth Beckermann)

Ilustracja 51. Kadry z filmu *Bar micwa Zorro* (*Zorros Bar Mizwa*, 2006, reż. Ruth Beckermann)

Ilustracja 52. Kadr z filmu *Chrabąszczu, leć* (*Maikäfer flieg*, 2016 reż. Mirjam Unger)

Ilustracja 53. Kadry z filmu *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin)

Ilustracja 54. Kadry z filmu *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin)

Ilustracja 55. Kadry z filmów *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin) oraz *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch)

Ilustracja 56. Kadry z filmów *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin) oraz *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp)

Ilustracja 57. Kadry z filmów *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch) i *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp)

Ilustracja 58. Kadr z filmu *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin)

Ilustracja 59. Kadry z filmu *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp)

Ilustracja 60. Kadry z filmu *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp) i *Kadysz za przyjaciela* (*Kaddisch für einen Freund*, 2012, reż. Leo Khasin)

Ilustracja 61. Kadr z filmu *Koktajl mazel tow* (*Masel Tov Cocktail*, 2020, reż. Arkadij Khaet, Mickey Paatzsch)

Ilustracja 62. Kadr z filmu *Mazel Tov* (2009, reż. Thomas Bergmann, Mischka Popp)

Ilustracja 63. Kadry z filmu *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami)

Ilustracja 64. Kadr z filmu *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami)

Ilustracja 65. Kadr z filmu *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami)

Ilustracja 66. Kadry z filmu *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami)

Ilustracja 67. Kadr z filmu *Playoff* (2011, reż. Eran Riklisc)

Ilustracja 68. Kadry z filmu *Gdzie indziej* (*Anderswo*, 2014, reż. Ester Amrami)

Ilustracja 69. Kadr z filmu *Powrotu do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Kat Rohrer, Gil Levanon)

Ilustracja 70. Kadr z filmu *Powrotu do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Kat Rohrer, Gil Levanon)

Ilustracja 71. Kadr z filmu *Powrotu do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Kat Rohrer, Gil Levanon)

Ilustracja 72. Kadry z filmu *Powrotu do ojczyzny* (*Back to the Fatherland*, 2017, reż. Kat Rohrer, Gil Levanon)

Ilustracja 73. Kadr z filmu *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering)

Ilustracja 74. Kadr z filmu *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering)

Ilustracja 75. Kadry z filmu *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering)

Ilustracja 76. Kadry z filmu *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering)

Ilustracja 77. Kadry z filmu *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering)

Ilustracja 78. Kadr z filmu *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering)

Ilustracja 79. Kadry z filmów *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering) i *Nietutejsi* (*Displaced*, 2020, reż. Sharon Ryba-Kahn)

Ilustracja 80. Kadr z filmu *Basen przy wzgórzach Golan* (*Swimmingpool am Golan*, 2018, reż. Esther Zimmering)

Ilustracja 81. Memy z profilu [ruth__lol](#) na instagramie

Streszczenie

W centrum zainteresowania niniejszej rozprawy znajdują się wizerunki powojennego żydowskiego życia we współczesnym kinie niemieckim i austriackim (tj. w produkcjach powstałych od lat 90. XX wieku do dziś). Materiał badawczy stanowią pełnometrażowe filmy fabularne i dokumentalne, które miały kinową dystrybucję. Przedmiotem rozważań jest sposób, w jaki filmy przedstawiają Ocalałych oraz ich potomków. Rozprawa koncentruje się na powiązaniach między filmowymi wizerunkami mniejszości żydowskiej a polityką pamięci w Austrii i Niemczech. Przedmiotem analizy jest zarówno sposób, w jaki przedstawiani są Ocalali oraz kolejne pokolenia Żydów, jak i konteksty, w których kino opowiada o życiu powojennej diaspory. Kluczowe jest pytanie o role przypisywane żydowskim bohaterom w filmach. Główny punkt odniesienia dla analiz stanowi koncepcja „teatru pamięci” Y. Michała Bodemanna. Niniejsza praca skupia się na wizerunkach diaspory, ale istotne są również wyobrażenia Austriaków i Niemców o nich samych, co wynika właśnie z założeń „teatru pamięci”. Pamięć o ofiarach Holokaustu i polityka pamięci stały się bowiem ważnymi elementami kreowania własnego wizerunku.

Rozprawa składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym z nich przybliżona zostaje metodologia badań (teorie z zakresu studiów nad pamięcią, a także zagadnienia związane z badaniami nad stereotypami, antysemityzmem, Obcością oraz Innością). Część metodologiczna pracy obejmuje także rozważania dotyczące strategii kodowania żydowskości w filmach. Drugi rozdział przedstawia kontekst społeczny, historyczny i kulturowy. W centrum zainteresowania znajdują się relacje diaspory ze społeczeństwem większościowym w Austrii i Niemczech (z uwzględnieniem różnic między sytuacją w RFN oraz NRD) oraz proces kształtowania się teatru pamięci. Rozdział analityczny wprowadza typologię opartą na perspektywie pamięcioznawczej.

Analiza wybranych przykładów filmowych pozwoliła pokazać, że wizerunki powojennego żydowskiego życia wciąż pozostają powiązane z debatami o upamiętnieniu Szoa i rozliczeniach z przeszłością. W większości omawianych dzieł pamięć czy też postpamięć o Holokauście stanowi główny bądź jeden z ważniejszych tematów. Choć praca ta nie ma charakteru *stricte* komparatystycznego, zwraca uwagę na różnice i podobieństwa między filmowymi opowieściami o żydowskim życiu w Austrii i Niemczech. Przyjęta perspektywa pamięcioznawcza umożliwiła refleksję nad różnicami między wizerunkami Ocalałych i kolejnych pokoleń, dla których wydarzenia II wojny światowej nie są już elementem pamięci indywidualnej. Połączenie analizy neoformalnej dzieł z analizą

kontekstową i elementami analizy recepcji pokazało też, jak dzieła opowiadające o żydowskim życiu są odbierane i jak wpisują się w debaty związane z polityką pamięci.

Summary

This dissertation examines the images of postwar Jewish life in contemporary German and Austrian cinema, focusing on films produced from the 1990s to the present. The research corpus comprises both feature fiction and documentary films distributed in cinemas. The central objective of this study is to analyze how these films depict Holocaust survivors and their descendants, with particular attention to the interplay between cinematic portrayals of the Jewish minority and the politics of memory in Austria and Germany. Special emphasis is placed on the representation of survivors and subsequent generations of Jews, as well as on the contexts in which cinema engages with the postwar diaspora. A key research question addresses the roles attributed to Jewish characters within these narratives. The primary theoretical framework is Y. Michal Bodemann's concept of 'memory theatre,' which provides a lens through which to examine how Austrians and Germans conceptualize their national identities in relation to these cinematic narratives.

The dissertation is structured into three chapters. The first chapter outlines the research methodology, drawing on theories from memory studies, as well as concepts related to the study of stereotypes, antisemitism, alterity, and otherness. This methodological section also includes reflections on cinematic strategies for encoding Jewishness. The second chapter presents the social, historical, and cultural context, with particular focus on the relations between the Jewish diaspora and the majority society in Austria and Germany (accounting for differences between the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic) and on the emergence of the memory theater. The analytical chapter introduces a typology based on a memory studies perspective.

The analysis of selected films reveals that portrayals of postwar Jewish life remain closely linked to discourses of Holocaust remembrance and the confrontation with the past. In the majority of the examined works, memory, or post-memory, of the Shoah constitutes either the central theme or one of the dominant motifs. Although this study is not strictly comparative, it draws attention to similarities and differences in cinematic narratives about Jewish life in Austria and Germany. Employing a framework grounded in memory studies facilitates a nuanced exploration of the distinctions between portrayals of survivors and those of later generations for whom the events of the Second World War are no longer part of lived experience. By combining neoformal film analysis with contextual analysis and elements of reception studies, the dissertation also shows how cinematic representations of Jewish life are received and how they contribute to ongoing debates surrounding memory politics.