

Olga Wesołowska

Uniwersytet Łódzki

Świadkowie, ofiary, mściciele. Żydowski bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie *Murer: Anatomia procesu* i *Labiryntu kłamstw*

Komparatystyka jako metodologia

Czym zajmuje się współczesna komparatystyka? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest łatwa, gdyż mamy do czynienia z – jak komparatystykę określa Peter Brooks – „niezdyscyplinowaną dyscypliną” (Brooks, 1995: 98). Na początku XXI wieku wielu badaczy zapowiadało śmierć tak zwanych studiów porównawczych (Hejmej, 2010: 53–54), o czym przypomina tytuł wydanej w 2003 roku książki Gayatri Spivak *The Death of a Discipline*. Andrzej Hejmej zauważa jednak, że Spivak tak naprawdę nie wieszczy upadku komparatystyki, tylko przeprowadza krytyczną rewizję tej dyscypliny. Może ona posłużyć jako impuls dla nowych badań, także nad filmem (Hejmej, 2010: 55). Wprawdzie tradycyjna komparatystyka jest zazwyczaj kojarzona z literaturoznawstwem bądź językoznawstwem, lecz – jak zauważa Alicja Helman (1980: 9) – „(...) rodowód filmoznawstwa jest komparatystycznej właśnie proveniencji”. W cytowanym powyżej artykule Helman zajmuje się przed wszystkim tym, co dzisiaj funkcjonuje jako komparatystyka mediów. Filmoznawczyni koncentruje się na analizach porównawczych zestawiających film z innymi mediami, m.in. z teatrem i literaturą (Helman, 1980: 9–23). Jest to jedynie pewna część dzisiejszej komparatystyki, która określana jest mianem „dyscypliny nomadycznej” (*une discipline nomade*) (Hejmej, 2010: 60–61). Nie można jej już ściśle wiązać z badaniami nad literaturą i językiem. Niniejszy artykuł, idąc tym tropem, stanowi analizę porównawczą filmów powstałych w Austrii i Niemczech¹, opowiadających o procesach zbrodniarzy wojennych. W centrum zainteresowania znajdują się wizerunki Żydów, które kreują reżyserzy pochodzący z tych dwóch krajów. Warto więc na wstępie przyjrzeć się możliwościom metodologicznym współczesnej komparatystyki.

Ważną tendencją w dzisiejszych badaniach jest tzw. komparatystyka kulturowa, również nazywana „nową”, „kulturoznawczą” bądź też „nie-klasyczną” (Hejmej,

1 Ten artykuł powstał w oparciu o badania prowadzone przeze mnie do doktoratu poświęconego wizerunkom Żydów (Ocalonych i kolejnych pokoleń) we współczesnym kinie austriackim i niemieckim.

2010: 57). W przeciwieństwie do klasycznej komparatystki nie jest ona literaturocentryczna. To jeden z powodów, dla których będzie stanowiła ważne zaplecze metodologiczne dla niniejszych rozważań. „W porównawczych studiach kulturowych przedmiotem badań są wytwory kultury, włączając w nie literaturę i inne formy ekspresji artystycznej” (Dąbrowski, 2011: 212) – wyjaśnia Steven Tötösy de Zepetnek. Oznacza to, że również film jest obiektem zainteresowania komparatystyki kulturowej.

Przywołane słowa Tötösy’ego de Zepetneka świadczą o tym, jak obszerny jest zakres badań komparatystyki kulturowej. Wymaga on często od badaczy podejścia interdyscyplinarnego. Z tego powodu komparatystyka jest krytykowana jako dyscyplina, która nie wypracowała własnych metod. Dylemat ten trafnie podsumował Mieczysław Dąbrowski:

Metodologia takich badań nie jest ustalona; komparatysta, a już zwłaszcza komparatysta kulturowy, jest klasycznym przykładem *bricoleura* (majsterkowicza), który tworzy w zasadzie dla każdego przypadku odrębny, analityczny język (...) (Dąbrowski, 2011: 215-216).

Dlatego niektórzy przedstawiają komparatystykę jedynie jako perspektywę badawczą (Weninger, 2012: 29-36). Adam Franciszek Kola (2008: 56) opisuje komparatystykę jako metodę pomocną tylko przy wyborze tematu badawczego. Sposób, w jaki ten wybór może przebiegać, objaśnia z kolei Matthias Freise (2015: 21):

Komparatystyczne porównanie też musi mieć wystarczające podstawy. Ponieważ podstawy te nie są obecne, ale wywołane, tj. muszą od czegoś pochodzić, zadaniem badań komparatystycznych jest wywodzić odpowiednie powody dostateczne dla zaobserwowanych wyróżniających się podobieństw, przeciwieństw albo wzajemnych przynależności różnych elementów.

Podstawę do zastosowania perspektywy komparatystycznej w tym artykule stanowi wyraźna odmienność podejścia Niemiec i Austrii do ich nazistowskiej przeszłości. Oba państwa ponoszą odpowiedzialność za wydarzenia z okresu II wojny światowej, jednak ich stosunek i sposób rozliczenia z nazistowską przeszłością wyglądały zupełnie inaczej. Wpłynęło to m.in. na debaty o Holokauście. Także powojenne życie mniejszości żydowskiej w tych krajach układało się w różny sposób. Dla mniejszości żydowskiej w Niemczech kluczowy był przyjazd uchodźców z byłego ZSRR w latach 90. *Kontingentflüchtlinge* (pol. uchodźcy kwotowi)² stanowią znaczący procent dzisiejszych gmin żydowskich w tym kraju³. Przyjęcie uchodźców było ważnym ruchem w próbie odbudowy żydowskiego życia po 1945. Zupełnie inaczej wygląda sytuacja w Austrii. Podkreślał to Eric Kandel w przemowie z okazji otwarcia

2 W ten sposób określa się osoby, które mogą przyjechać do danego kraju jako uchodźcy bez ubiegania się o azyl. Kraj przyjmujący ustala liczbę uchodźców, jaką może przyjąć.

3 Około 90% członków żydowskich gmin w Niemczech stanowią dzisiaj migranci z krajów byłego Związku Radzieckiego. Zob. Belkin, D. (2017). *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdosiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/#node-content-title-1>, dostęp: 07.06.2021.

wiedeńskiego Haus der Geschichte Österreich (pol. Dom Historii Austrii) w 2018 roku:

Niemcy podjęli świadome starania, aby sprowadzić z powrotem Żydów i odrodzić żydowskie gminy (...). Na początku XXI wieku Niemcy posiadają jedyną rozrastającą się społeczność żydowską w Europie. Na poziomie kraju, a także krajów związkowych rywalizuje się w budowaniu pięknych synagog, żydowskich szkół i innych budynków. W Austrii sytuacja wygląda całkiem inaczej (...). W Niemczech współczesna mniejszość żydowska stanowi około 18,7% swojej wielkości z roku 1933. W Austrii ten stosunek jest jeszcze mniejszy i wynosi około 3,4%. Ten kontrast jest szokujący. Podczas gdy mała, żydowska społeczność w Niemczech Zachodnich powiększa się, to mniejsza żydowska diaspora w Austrii maleje (Kandel, 2018)⁴.

To znacząca różnica, o której nie powinno się zapominać, ponieważ obecność Żydów w przestrzeni publicznej może oddziaływać również na sposób budowania ich filmowych wizerunków.

Wpływ komparatystyki nie ogranicza się w przypadku tego artykułu jedynie do wyboru tematu. W dalszej części zostaną opisane teorie, które tworzą jego podłoże. Trzeba podkreślić, że analiza reprezentacji żydowskich bohaterów wymaga interdyscyplinarnego podejścia. Istotne będą odniesienia do teorii m.in. z zakresu studiów nad pamięcią czy też tzw. *jewish studies*. Natomiast z obszaru studiów porównawczych znaczące dla rozwinięcia tematu wydają się dwa koncepty: komparatystyka typologiczna oraz imagologia. Komparatystyka typologiczna zajmuje się odkrywaniem różnic i analogii między tekstami. Nie chodzi jednak o elementy wpisane w analizowane teksty, lecz o „odkryte” zależności, które stają się widoczne dzięki komparatystycznemu ujęciu tematu. Choć według Wacława Borowego jest to „metodologiczny błąd” (Borowy, 1921: 67–68), to w nowych publikacjach można odnaleźć inną ocenę takiego podejścia. Matthias Freise (2015: 24–25) uważa, że komparatystyka kulturowa powinna zajmować się właśnie takimi zagadnieniami. W swoim artykule przekonuje o korzyściach wynikających z zastosowania komparatystyki typologicznej:

Stwierdzenie, że X jest inne niż Y, nie formuje jednak żadnych korelacji i dlatego nie umożliwia żadnych uogólnień. Natomiast kulturowa komparatystyka, która ustanawia ekwiwalencje między tekstami, które bezpośrednio ani nie odwołują się do siebie wzajemnie, ani nie stykają się, ani nie należą do tych samych gatunków literackich, może być podstawą do porównań typologicznych o wysokim stopniu ogólności (Freise, 2015: 25).

Komparatystyka typologiczna pozwala więc, w przypadku tego artykułu, na ujęcie pewnych schematów w ukazywaniu Żydów, które mogą mieć ponadnarodowy charakter. Dzięki temu można wskazać motywy, które często pojawiają się w portretowaniu tej diaspor, a także dokładniej przyjrzeć się temu, jakie role są przypisywane żydowskim bohaterom.

Druga teoria z zakresu komparatystyki, która wydaje się istotna dla podjętego tematu, to wspomniana już imagologia. Według Dąbrowskiego (2011: 224–230)

4 Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym, chyba że zaznaczone zostało inaczej.

stanowi ona znaczącą część dzisiejszej komparatystyki kulturowej. Imagologia posiada długą tradycję w badaniach porównawczych. Aż do II wojny światowej pozostawała pod wpływem romantycznych idei. Pierwsza faza imagologii

(...) trwająca mniej więcej do połowy XX wieku, a ostatecznie skompromitowana przez doświadczenie II wojny światowej, skupiała się na analizie tzw. charakteru narodowego tej czy innej nacji, operowała pojęciami »duszy narodu« czy »racji narodowych« (Dąbrowski, 2011, 224–226).

Dla powyższego artykułu znacząca będzie druga faza imagologii, w której badacze zajmują się obrazami Innego, tworzonymi przez dany naród:

Kategorią najważniejszą w tym myśleniu jest obcość i inność, zarówno konstataowane jako jakości istniejące „obiektywnie”, jak i wytwarzane w procesie kreowania obrazu literackiego, a zatem z gruntu estetyczne. Imagologia bazująca na materiale literatury, a nie na przekazach ustnych (obyczajowych), nie odpowiada współcześnie na pytanie, jaki jest dany naród, lecz w jaki sposób i jakim językiem dana literatura wytwarza obraz Innego, jak konfrontuje go z „naszym”, jak takie spotkanie wartościuje (Dąbrowski, 2011: 226).

Imagologia koresponduje więc z zagadnieniami kluczowymi dla studiów postkolonialnych, co ponownie świadczy o interdyscyplinarności komparatystyki. Warto również w tym kontekście odnieść się do badań nad stereotypami (Dąbrowski, 2011: 226–229). Wybrane do analizy filmy są skierowane głównie do niezżydowskiej publiczności, którą stanowią społeczeństwa większościowe w Austrii oraz Niemczech. Dla tych widzów Żydzi to często właśnie Inni oraz Obcy. To podstawowa przesłanka, aby odwołać się w tej pracy właśnie do imagologii.

Kontekst historyczny – procesy zbrodniarzy wojennych

Rozliczenie z nazistowską przeszłością w Austrii i Niemczech miało m.in. wymiar prawny i doprowadziło do procesów zbrodniarzy wojennych. To właśnie o nich opowiadają filmy, które zostaną podane analizie – *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli) oraz *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie eines Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch). Ricciarelli skupia się na tzw. drugim procesie oświęcimskim, który odbył się we Frankfurcie nad Menem w 1963 roku. Natomiast austriacki reżyser przypomina historię procesu Franza Murera przed sądem w Grazu w tym samym roku⁵.

Aby zrozumieć społeczno-polityczny kontekst, w którym toczyły się te procesy, warto cofnąć się o dekadę. W Austrii i Niemczech lata 50. naznaczone były cudem gospodarczym i pragnieniem eskapizmu. Pytania o winę, odpowiedzialność i konieczność dokonania rozrachunków nie pojawiały się zbyt często. Zapowiedź zmian w RFN przyniósł proces w Ulm w 1958 roku, po którym utworzono

5 Jest to powód, dla którego procesy norymberskie nie zostaną dokładniej opisane w tym artykule, chociaż w historii rozliczeń ze zbrodniami nazistowskim odegrały one istotną rolę. Odbywały się one nie przed austriackimi bądź niemieckimi sądami, lecz przed Międzynarodowym Trybunałem Wojskowym, który został powołany z inicjatywy aliantów.

Centralę Badań Zbrodni Narodowosocjalistycznych (niem. *Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen*) w Ludwigsburgu. Przełom nastąpił jednak dopiero w roku 1961, gdy 23 maja David Ben-Gurion oświadczył, że w Argentynie schwytano Adolfa Eichmanna i zostanie on postawiony przed sądem w Izraelu. Do Jerozolimy przyjechało wtedy wielu niemieckich dziennikarzy.

Proces Eichmanna uznaje się za wydarzenie, które zapoznało społeczeństwo z narodowosocjalistyczną polityką Zagłady i skierowało jego uwagę na los ofiar. Można je określić cezurą, punktem zwrotnym albo katalizatorem pamięci o Holokauście (Keilbach, 2018: 5).

Jak zauważa Judith Keilbach, był to moment dużo istotniejszy dla RFN-u niż dla Austrii. Podczas gdy w Niemczech Zachodnich proces Eichmanna był ważnym tematem podejmowanym przez media, ORF (niem. *Österreichischer Rundfunk*)⁶ nie poświęcało mu wiele uwagi, do Jerozolimy nie wysłało nawet jednego korespondenta (Keilbach, 2018: 4–10):

W Austrii, która postrzegała siebie jako pierwszą ofiarę 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*). Wtedy w niemieckiej telewizji pracowała grupa dziennikarzy, którzy byli bardzo świadomi odpowiedzialności za nazistowskiej zbrodnie (...) (Keilbach, 2018: 9–10).

Reakcje na proces Eichmanna pokazują, jak różna była polityka pamięci w Austrii oraz w Niemczech w tamtym okresie. Odzwierciedlają to również procesy sądowe, które ukazywane są w wybranych do analizy filmach.

W tzw. drugim procesie oświęcimskim, który rozpoczął się 20 grudnia 1963 roku we Frankfurcie nad Menem, zostały oskarżone 24 osoby, które pełniły służbę w obozie koncentracyjnym w Auschwitz i obozie Zagłady Auschwitz-Birkenau. Oficjalnie proces nazywał się „sprawa karna Mulki”, ponieważ głównym oskarżonym był komendant obozu Robert Mulka. We frankfurckim ratuszu zeznawało 359 świadków z różnych państw. W sierpniu 1965 ogłoszono wyroki, tylko trzy osoby zostały uniewinnione⁷. Jednak wymierzone kary wielu uznało za zbyt łagodne, w tym Fritz Bauer⁸, ówczesny prokurator generalny Hesji, który był zaangażowany w ściganie zbrodniarzy wojennych. Mimo to procesom we Frankfurcie nad Menem przypisuje się dzisiaj ogromne znaczenie, podkreślając rolę, jaką odegrały dla niemieckich rozrachunków z nazistowską przeszłością:

6 Jest to austriacki publiczny nadawca radiowo-telewizyjny.

7 Zob. https://www.auschwitz-prozess.de/materialien/M_01_Urteil/, dostęp: 07.06.2021.

8 Zob. *Vor 55 Jahren: Urteil im Frankfurter Auschwitz-Prozess*, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess/>, dostęp: 07.06.2021.

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. Równoległe do procesu w Bundestagu dyskutowano nad tym, że morderstwo nie powinno ulegać przedawnieniu, a w 1979 roku uchwalono stosowne ustawy, co umożliwiło ściganie nazistowskich zbrodniarzy⁹.

Znaczenie drugich procesów oświęcimskich dla niemieckiego społeczeństwa oraz dla debat rozliczeniowych może potwierdzić to, że już w 1965 roku Peter Weiss wystawił *Sledztwo*, tym samym przenosząc wydarzenia z frankfurckiej sali sądowej na scenę teatralną. Jego sztuka, utrzymana w konwencji tzw. *dokumentarisches Theater* (pol. teatr dokumentalny) wpisuje się również w dyskusję o możliwości reprezentacji Zagłady i antysemityzmu, na co zwraca uwagę Gertrud Koch (1992: 234–244). Także kinematografia szybko włączyła się w debatę o procesach. Dowodzą tego dwa filmy telewizyjne z lat 60. – *Morderstwo we Frankfurcie* (oryg. *Mord in Frankfurt* 1968, reż. Rolf Hädrich) z serii *Tatort* oraz *Świadek z piekła* (oryg. *Zeugin aus der Hölle* 1966, reż. Zika Mitrović) (Haselberg, 2016: 44, 235–238).

Podczas gdy procesy oświęcimskie wpłynęły na przebieg niemieckich debat rozrachunkowych, to proces Franza Murera z 1963 roku można uznać za przykład *par excellence* austriackiej „ucieczki przed odpowiedzialnością” (Sachslehner, 2018). Murer, znany jako „rzeźnik z Wilna”, został postawiony przed sądem w Grazu dzięki inicjatywie Simona Wiesenthala, określanego mianem „łowcy nazistów”. Wiesenthal rozpoczął poszukiwania zbrodniarzy wojennych zaraz po zakończeniu wojny. Jesienią 1961 roku otworzył w Wiedniu Centrum Dokumentacyjne Związku Żydów Prześladowanych przez Reżim Nazistowski (niem. *Dokumentationszentrum des Bundes Jüdischer Verfolgter des Naziregimes*). Franzowi Murerowi zarzucano siedemnaście morderstw, mimo to został uniewinniony:

Murer może opuścić sąd jako wolny człowiek, jego zwolennicy świętują. W Grazu wykupiono wszystkie bukiety. Skandaliczny wyrok, który sztydzi z ofiar i czyni ze sprawy zwyciężę, niszczy uznanie dla austriackiego wymiaru sprawiedliwości, a w stosunkach z Izraelem doprowadza do kryzysu (Sachslehner, 2018).

Proces Murera nie był przypadkiem odosobnionym, wiele spraw przeciwko zbrodniarzom wojennym kończyło się w Austrii uniewinnieniem¹⁰. Na dodatek Austria nie opowiedziała się za zniesieniem przedawnienia w sprawach o morderstwo (Schmidt, 2022). Natomiast w Niemczech od 2011 roku możliwe jest ściganie osób współodpowiedzialnych za to, że „(...) nazistowska maszyna zabijania mogła funkcjonować”¹¹. Zmiana ta nastąpiła w trakcie procesu Demjaniuka. Wcześniej konieczne było udowodnienie oskarżonemu udziału w morderstwie. Podczas gdy

9 Tamże.

10 Zob. http://www.nachkriegsjustiz.at/prozesse/geschworeneng/35prozesse56_04.php, dostęp: 07.06.2021.

11 Zob. *Vor 55 Jahren: Urteil im Frankfurter Auschwitz-Prozess*, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess/>, dostęp: 07.06.2021.

w Niemczech wciąż zapadają nowe wyroki w sprawach o zbrodnie z okresu II wojny światowej (niedawno w Münster zakończył się proces strażnika ze Stutthofu), to w Austrii prawne rozliczenia z nazizmem są już zamkniętym rozdziałem.

Procesy zbrodniarzy wojennych można interpretować jako zwierciadło niemieckiej oraz austriackiej polityki pamięci. W Austrii tożsamość Drugiej Republiki opierała się na micie pierwszej ofiary Hitlera (Uhl, 2001: 19–34). Dopiero debata wokół afery Waldheima w latach 80. złamała tabu¹². Natomiast w Niemczech problem rozliczenia się z przeszłością był istotnym tematem już od lat 60. (Glaser, 2002: 337). Austriackie i niemieckie rozliczenia różnią się nie tylko momentem, w którym się odbywały. Równie ważny jest sposób, w jaki dyskutowano. Trafnie opisuje to Joanna Jabłkowska (2017: 8):

O ile w Niemczech przeważały – z małymi wyjątkami – patos, poczucie misji, ogromna odpowiedzialność za słowa (co powoduje niekończące się, prawie akademickie spory), przez które przebijają 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 groteska.

Choć rozliczenia z przeszłością dokonywały się w tych krajach inaczej, to zarówno austriaccy, jak i niemieccy reżyserzy interesują się procesami byłych zbrodniarzy wojennych. Warto więc postawić pytanie, na ile wspomniane różnice oddziałują na filmy o sądowych rozliczeniach. Wybrane do analizy dzieła pochodzą z początku XXI wieku. Oznacza to, że powstały one wówczas, gdy w Niemczech toczyły się kolejne procesy nazistów (2011 – Demjanjuk, 2015 – Göring, 2020 – Dey). Nie można wykluczyć, że ostatnie rozprawy sądowe, a w szczególności ich obecność w mediach¹³, wpływają na twórców filmowych i budzą zainteresowanie procesami z lat 60.

Filmowe reprezentacje procesów zbrodniarzy wojennych

Procesom nazistowskich zbrodniarzy od samego początku towarzyszyło zainteresowanie mediów audiowizualnych. Już w Norymberdze utrwalano je na taśmie filmowej (Heinzelmann, 2009). To jednak sprawa Eichmanna odegrała najważniejszą rolę dla rozrachunków z tym tematem dokonywanych przez X Muzę. Wiązało się

12 Kurt Waldheim (były przewodniczący ONZ) wygrał w 1986 roku wybory prezydenckie w Austrii. W trakcie kampanii na jaw wyszła jego nazistowska przeszłość (przynależność do oddziałów SA, Wehrmachtu, a także prawdopodobny udział w masakrze tysięcy jugosłowiańskich cywili i w deportacjach Żydów z Salonik). Informacje te wstrząsnęły międzynarodową opinią publiczną, ale nie uniemożliwiły Waldheimowi zwycięstwa. Co więcej, po ujawnieniu tych informacji w austriackiej przestrzeni publicznej można było zobaczyć naklejki z hasłem „Teraz tym bardziej”. Wybór kontrowersyjnego kandydata mocno podzielił opinię publiczną w kraju, a także doprowadził do izolacji Austrii na arenie międzynarodowej. Więcej o przeszłości Waldheima pisał m.in. Hans Sarfian, zob. Sarfian, H. (2015). *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*. W: L. Dreidemy i in. (red.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte, Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*. Wien-Köln-Weimar: Bohlau Verlag, 417–429.

13 O tych procesach donosiła nie tylko niemiecka, ale również austriacka prasa.

to z faktem, iż proces był transmitowany w telewizji i radiu, przez co stał się pewnego rodzaju wydarzeniem medialnym. Również kontrowersyjna książka Hanny Arendt (1998) *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* przyczyniła się do tego, że o tych wydarzeniach nie zapomniano. Wśród obrazów, które opowiadają o postawieniu Eichmanna przed sądem w Izraelu znajdują się m.in.: *Operation Eichmann* (pol. *Operacja Eichmann*, 1961, reż. R.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), *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod* (pol. *Koniec Eichmanna – Miłość, Zdrada, Śmierć*, 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) czy też *Ostateczna operacja* (*Operation Finale* 2016, reż. Chris Weitz).

Także drugi proces oświęcimski we Frankfurcie nad Menem szybko stał się interesującym materiałem dla twórców filmowych. Na początku temat ten występował w produkcjach telewizyjnych. Natomiast w pełnometrażowych filmach przeznaczonych do dystrybucji kinowej proces we Frankfurcie pojawił się dużo później. Nawiązania do niego można odnaleźć w amerykańsko-niemieckim *Lektorze* (*The Reader*, 2008, reż. Stephen Daldry), który bazuje na powieści Bernharda Schlinka o tym samym tytule. Jednakże to właśnie *Labirynt kłamstw* uznawany jest za najważniejsze filmowe dzieło o tych wydarzeniach. W kontekście procesu Franza Murera trudno mówić o jakiegokolwiek artystycznej reakcji na faktyczne wydarzenia. Film Froscha stanowi tak naprawdę jedną z pierwszych prób rozliczenia się z historią ułaskawienia „rzeźnika z Wilna”.

Frosch i Ricciarelli różnią się podejściem do tematu procesów. Głównym bohaterem niemieckiej produkcji jest młody prawnik Johann Radmann, który nie ma pojęcia, co wydarzyło się w Auschwitz. Przez przypadek dowiaduje się, że były nazista jest nauczycielem w pobliskiej szkole. Rozpoznał go Ocalały z Holocaustu, artysta Simon Kirsch. Dziennikarz Thomas Gnielka¹⁴ uważa, że nazista powinien trafić przed sąd, jednak jego apel spotyka się z niezrozumieniem. Jedynie Radmann okazuje zainteresowanie sprawą. Na własną rękę zaczyna prowadzić śledztwo. Szybko pojmuje, że na ławie oskarżonych powinno zasiąść wiele innych osób, nie tylko zdemaskowany nauczyciel. Tak rozpoczyna się poszukiwanie świadków i przygotowania do ogromnego procesu przeciw zbrodniarzom z Auschwitz i Auschwitz-Birkenau. Radmann zostaje przedstawiony w filmie niczym superbohater – młody, przystojny, odważny, decyduje się na walkę ze wszystkimi w imię prawdy. Jego jedynym oparciem są: prokurator generalny Fritz Bauer oraz dziennikarz Gnielka. Akcja filmu kończy się w momencie, gdy rozpoczyna się proces. *Labirynt kłamstw* nie koncentruje się ani na zbrodniarzach, ani na świadkach, lecz na zmaganiach głównego bohatera z przeszłością. Radmann musi się skonfrontować z tym, co wydarzyło się w Auschwitz, a także z prawdą o własnym ojcu, który wcale nie należał do ruchu oporu w III Rzeszy, lecz był członkiem NSDAP. Postawa młodego prawnika

14 W filmie pojawia się wiele historycznych postaci, jedną z nich jest właśnie Gnielka.

stanowi, jak słusznie zauważa Magdalena Saryusz-Wolska (2016), zapowiedź ruchu studenckiego roku 1968 i pokolenia, które żądało rozliczenia z przeszłością. Dlatego żydowscy bohaterowie odgrywają w *Labirynt kłamstw* drugoplanową rolę.

Inaczej do tematu podszedł Frosch. W jego filmie pojawia się wielu żydowskich bohaterów, przede wszystkim w roli świadków. *Murer: anatomia procesu* to dramat sądowy, a sceny ze składaniem zeznań stanowią znaczącą część *sujetu*. Poza świadkami w austriackiej produkcji pojawia się też żydowska dziennikarka z USA, która przyjeżdża do Grazu jako korespondentka, a także inicjator procesu – Simon Wiesenthal. W przypadku tego filmu trudno jednoznacznie stwierdzić, kto jest głównym bohaterem. W pierwszej scenie pokazany zostaje Murer razem z żoną i adwokatem w trakcie przygotowań do rozprawy. To właśnie jego nazwisko pojawia się w tytule, a akcja rozgrywa się wokół jego procesu. Jednak nie jest to film o oprawcy. Reżyser kieruje uwagę widza na wiele grup. Murer staje się dla Froscha „(...) narzędziem wielogłosowej opowieści, która *peu à peu* tworzy przerażający obraz tamtych czasów” (Balkenborg, 2018). *Murer: anatomia procesu* pokazuje zarówno problemy prokuratora, który otrzymuje pogróżki, jak i moralne dylematy adwokata, który z początku wydaje się cynicznym obrońcą, a dopiero pod koniec filmu odkrywa inne oblicze. Jest to także, a może przede wszystkim, portret austriackiego społeczeństwa, które widzi siebie jako pierwszą ofiarę Hitlera, o czym przypomina scena z mowami końcowymi. Obrońca Murera rozpoczyna swoje wystąpienie w następujący sposób: „Austria jest wolna. Minęło osiem lat¹⁵ od momentu, w którym mogliśmy wiwatować. Koszmar nazistowskiej władzy i okupacji zakończył się”¹⁶. Tematem filmu Froscha jest również niechęć władzy do jakichkolwiek rozliczeń z przeszłością.

Dla analizy filmu *Murer: anatomia procesu* znacząca jest pierwsza scena w sądzie. Na sali jest głośno, wszyscy szukają swoich miejsc. Z niezrozumiałego szumu udaje się wyłowić trzy wypowiedzi, które powracają jeszcze w dalszej akcji. Można je zinterpretować jako zapowiedź tego, co w tej historii jest dla Froscha istotne. Brzmiały one tak: „Eichmann wspomniął Murera w trakcie procesu, więc austriackie sądy nie mogły pozostać bezczynne”, „Morderca!” oraz „oko za oko”. Pierwsza wypowiedź przypomina o tym, że austriackiej jurysdykcji nie zależało na przeprowadzaniu procesów zbrodniarzy wojennych. Postępowanie przeciwko Murerowi odbyło się tylko dlatego, że został on wymieniony w trakcie procesu Eichmanna w Jerozolimie. Wzbudziło to międzynarodowe zainteresowanie i zmusiło austriackie sądy do działania. Okrzyk „Morderca!” odsyła do ofiar, które podczas zeznawania dają ponieść się emocjom. Natomiast starotestamentowe „oko za oko” zapowiada motyw żydowskiej zemsty.

Zarówno *Labirynt kłamstw*, jak i film *Murer: anatomia procesu* można uznać za pewnego rodzaju portrety społeczeństw tamtych lat. Niemiecki reżyser, jak już wspomniałam, ukazuje kraj w epoce powojennego rozkwitu gospodarczego, gdy o nazistowskiej przeszłości milczano. Oryginalny tytuł filmu (*Im Labirynth des Schweigens*) to właściwie labirynt milczenia, a nie kłamstw. Magdalena Saryusz-Wolska (2016)

15 W 1955 roku został podpisany traktat państwowy.

16 Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Murer: anatomia procesu*.

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”. 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 koncentracyjnych (Saryusz-Wolska, 2016). Natomiast austriackie dzieło *Murer: anatomia procesu* wiernie ukazuje Austrię lat 60., w której dyskurs o przeszłości zdominowany był przez mit pierwszej ofiary Hitlera. Oskarżony, gdy kolejni świadkowie zeznają przeciwko niemu, niczym mantrę powtarza, że musiało dojść do pomyłki. Przypomina to późniejszą aferę Waldheima i jego słynne tłumaczenie: „Wykonywałem tylko swój obowiązek” (Uhl, 1986). Koledzy Murera oraz jego przełożeni powołani na świadków twierdzą, że o zbrodniach dowiedzieli się dopiero po wojnie, z gazet. Frosch trafnie portretuje austriacki dyskurs wokół wydarzeń II wojny światowej. Pokazuje, jak historie opowiadane przez Ocalałych nie mieszczą się w społecznych ramach pamięci w rozumieniu Maurice’a Halbwachsa (1969). Ówczesna polityka pamięci w Austrii zrównywała wszystkie ofiary II wojny światowej – Żydów i poległych żołnierzy Wehrmachtu. W dyskursie publicznym nie pojawiała się więc refleksja o wyjątkowości Zagłady (Beckermann, 2005: 42).

Różne podejścia Froscha i Ricciarelliego do tematu procesów wpłynęły na reprezentację żydowskich bohaterów w ich filmach. *Labirynt kłamstw* koncentruje się na zmaganiach niemieckiego adwokata. To sprawia, że Żydzi odgrywają drugoplanowe role. Nie jest ich zbyt wielu: Simon Kirsch, pani Mandelbaum oraz Fritz Bauer. W filmie pojawiają się jeszcze inni Ocalali z Auschwitz, jednak nie można jednoznacznie stwierdzić, czy wszyscy są Żydami. Więcej żydowskich bohaterów występuje w filmie *Murer: anatomia procesu*. Można to wyjaśnić m.in. polifonicznością opowieści prowadzonej przez austriackiego reżysera. Istotne dla tej analizy jest pytanie, w jaki sposób twórcy konstruują bohaterów, aby widzowie nie mieli wątpliwości, że mają do czynienia z Żydami, a także to, jakie motywy związane z żydowskim życiem można odnaleźć w tych dziełach.

Reżyserzy starający się przedstawić żydowskich bohaterów nie-żydowskiej publiczności, stoją przed poważnym wyzwaniem. Odwoływanie się do niektórych stereotypów czy klisz grozi reprodukcją antysemitycznych przekonań¹⁷. W przypadku postaci historycznych, jak Fritz Bauer czy Simon Wiesenthal, można założyć, że parateksty są źródłem informacji o ich żydowskich korzeniach. Jednak nie wszyscy bohaterowie są wzorowani na prawdziwych postaciach, do których pozafilmowych biografii można by się odnieść. Dlatego twórcy muszą sami scharakteryzować ich jako Żydów. Lea Wohl von Haselberg (2016: 119) zaznacza, że postaci muszą być w sposób widzialny i słyszalny rozpoznawalne jako Żydzi. Można stwierdzić, że przy kreowaniu żydowskich bohaterów twórcy mają cztery istotne punkty odniesienia: judaizm (wraz z jego symboliką i tradycjami), Izrael, Holokaust oraz „żydowski folklor”, nierozłącznie związany z tym, co Zagłada unicestwiła, czyli z kulturą

17 W sposób symboliczny przypomina o tym scena w *Murer: anatomia procesu*, w której austriacki dziennikarz szkicuje portret jednego ze świadków. Można zauważyć typowe dla antysemitycznych karykatur cechy, m.in. duży nos.

wschodnioeuropejskich Żydów. Te elementy są obecne (w mniejszym lub większym stopniu) w analizowanych dziełach.

Judaizm

Choć nie wszyscy Żydzi są religijni i stosują się do zasady halachy, to twórcy często charakteryzują bohaterów właśnie poprzez odwoływanie się do tradycji judaistycznych. Zarówno w *Labiryncie kłamstw*, jak i *Murer: anatomia procesu* pojawiają się żydowskie święta, uroczystości i modlitwy. Kirsch prosi Radmanna, żeby zmówił kadisz za jego rodzinę zamordowaną w Auschwitz. Natomiast w austriackiej produkcji jeden z bohaterów wspomina pierwsze Jom Kippur po zakończeniu wojny. Kolejnym istotnym elementem jest koszerność. Nathan Abrams (2012: 160–182) podkreśla rolę jedzenia w przedstawianiu żydowskich bohaterów w kinie, przy czym nie chodzi jedynie o judaistyczne zasady przygotowywania posiłków. Koszerność, która pojawia się w filmie Froscha, stanowi element różnicujący między bohaterami żydowskimi i nie-żydowskimi. Scena, w której jeden ze świadków pyta się na stołównie, czy jedzenie jest kosherne, pozwala reżyserowi pokazać powierzchowną wiedzę Austriaków o judaizmie. Kelnerka odpowiada bowiem, że w potrawie nie ma wieprzowiny. Można to odczytywać jako wyraz ogromnego dystansu i braku porozumienia między tymi dwiema grupami.

Powiązanie bohaterów z judaizmem następuje również w warstwie wizualnej, dzięki wykorzystaniu judaików jako rekwizytów bądź elementów scenografii. Z tego zabiegu korzysta Frosch, gdy w tle umieszcza obraz przedstawiający menorę. Kilku bohaterów nosi też w filmie kipę. Nie zaskakuje, że w austriackiej produkcji odnajdujemy więcej znaków żydowskości niż w niemieckim filmie. Wiąże się to z tym, że w *Labiryncie kłamstw* pojawia się niewielu żydowskich bohaterów.

Folklor

Od lat 80. XX wieku w Niemczech oraz Austrii można obserwować wzrost zainteresowania żydowskimi tematami. Odzwierciedla się to m.in. w ilości festiwali poświęconych żydowskiej kulturze. Ruth Gruber (2004) opisuje ten fenomen jako „wirtualną kulturę żydowską”. Jest w tym nie tylko coś z nostalgii, ale też z filosemityzmu. Haselberg (2016: 166–167) stawia tezę, że od lat 90. w Niemczech boom klezmerski sprawił, że muzyka ta stała się jednym z najważniejszych symboli żydowskości. Pokazuje to, jak silnie unicestwiona przez Holokaust kultura Żydów wschodnioeuropejskich wpływa na dzisiejsze postrzeganie mniejszości żydowskiej. Nie dziwi więc, że zarówno Ricciarelli, jak i Frosch sięgają do muzyki. W *Labiryncie kłamstw* żydowsko brzmiąca muzyka pojawia się w scenie przesłuchania Ocalałych. Reżyser zdecydował się zrezygnować 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 reakcje Radmanna i stenotypistki. Przemilczenie zeznań i zastąpienie ich sekwencją montażową z żydowską muzyką prowadzi do zatracenia indywidualności historii ofiar. Świadkowie stają się symbolem, zbiorowym przedstawicielem narodu Żydowskiego.

W *Murer: anatomia procesu* pojawiają się natomiast piosenki w jidysz (*Du Geto majn* i *Mir lebn ejbik*), które zostały napisane w wileńskim getcie, gdzie stacjonował oskarżony. Piosenki łączą więc bohaterów z miejscem tragedii. Świadczą też o pewnej wspólnotocie Ocalałych, ponieważ wszyscy znają ich teksty. W jednej ze scen śpiewają razem. Równie ważny wydaje się język. Jidysz jest kolejnym elementem kultury wschodnioeuropejskich Żydów, który dzisiaj uchodzi za wyróżnik żydowskości (Haselberg, 2016: 168–169). Niektórzy bohaterowie znają jedynie jidysz, dlatego też na sali sądowej jest tłumaczka. Kilka osób mówi po hebrajsku bądź po niemiecku z silnym akcentem. Pojawiają się też jidyszyzmy. Szczególnie Wiesenthal w filmie Froscha ma skłonność do wplatania w swoje wypowiedzi pojedynczych słów z jidysz. W *Labiryntcie kłamstw* pierwszy przesłuchiwany Ocalały zna polski. To jedyny świadek, którego wypowiedź widzowie słyszą. Można więc postawić tezę, że język odgrywa znaczącą rolę w charakteryzowaniu bohaterów jako Żydów. Jednocześnie podkreśla ich status jako Innych, gdyż w komunikacji pośredniczy często tłumacz. Z warstwą językową łączy się też używanie określonych nazwisk, które sprawiają, że bohaterowie odbierani są jako Żydzi (Haselberg, 2016: 144). Tak jest w przypadku doktora Feinberga w filmie *Murer: anatomia procesu* oraz pani Madelbaum w *Labiryntcie kłamstw*, gdzie tak naprawdę jedynie nazwisko sugeruje widzom żydowskie korzenie bohaterki.

Obok jidysz i muzyki klezmerskiej Haselberg (2016: 154–164) wymienia jeszcze żydowski humor jako istotny element utożsamiany z tą kulturą. W *Labiryntcie kłamstw* nie pojawia się on jednak w ogóle, a w *Murer: anatomia procesu* funkcjonuje tylko na marginesie. Przyczyna leży zapewne w tym, że obie produkcje koncentrują się na motywie Żydów jako ofiar, co nie konweniuje z użyciem humoru. Niemniej w filmie znajduje się scena, w której do głosu dochodzi cynizm, kojarzony często z żydowskim humorem¹⁸, zjawiskiem bardzo trudnym do zdefiniowania (Dorchain, 2012). W trakcie przerwy w obradach sądu kelnerka pyta się jednego ze świadków, czy chciałby wodę z gazem. On zaprzecza i podkreśla, że chce wodę bez gazu. Następnie komentuje całą sytuację cynicznie: „Nawet jeśli chodzi o wodę, Niemcy nie mogą obejść się bez gazu”¹⁹. To jedyna scena, w której można doszukać się elementów żydowskiego humoru. Aby powiązać swoich bohaterów z żydowskością, Frosch i Ricciarelli sięgają do „żydowskiego folkloru”, a to przede wszystkim manifestuje się w warstwie audialnej – muzyce i języku.

Izrael

Izrael stanowi istotny punkt odniesienia dla obu filmów. Ricciarelli wplata do fabuły wątek współpracy Bauera z izraelskimi tajnymi służbami podczas poszukiwania

18 Warto zaznaczyć, że „żydowski humor” jest pewnego rodzaju stereotypem, który powstał pod wpływem m.in. antologii „żydowskich dowcipów”. Trudno nie zauważyć jego znaczenia dla kultury popularnej i procesu kodowania żydowskości w filmach, chociaż badacze wskazują na wiele problemów wiążących się z koncepcją „typowego żydowskiego humoru”. Zob. Meyer-Sickendick, B. (2016). *Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne*. W: H.O. Horch (red.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 448–461.

19 Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Murer: anatomia procesu*.

Eichmanna i doktora Josefa Mengele. Dla widzów, którzy nie znali biografii Bauera przed seansem, może być to dodatkowa wskazówka pozwalająca zidentyfikować tego bohatera jako Żyda. W przypadku austriackiej produkcji mamy do czynienia m.in. z Ocalałymi, którzy po wojnie zamieszkali w Izraelu. Wielu posługuje się hebrajskim, lecz wyróżnia ich nie tylko język. Frosch sięga również po wizualne symbole kraju. W scenie, w której zeznaje kobieta z Izraela, za jej plecami widoczny jest obraz z menorą, utrzymany w biało-niebieskich tonacjach, narodowych barwach państwa Izrael, stanowi więc nawiązanie do godła. Warte zauważania wydaje się zaangażowanie przez Froscha izraelskich aktorów (Doval'e Glickman, Ariel Nil Levy). Mimo to dużo ważniejszą rolę niż Izrael odgrywa kultura wschodnioeuropejskich Żydów. W końcu *Murer: anatomia procesu* opowiada o Ocalałych z wileńskiego getta.

Holokaust

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 przede wszystkim w niemieckiej produkcji odnajdziemy odniesienia do ikonografii Holokaustu. Akcja *Labiryntu kłamstw* rozgrywa się wprawdzie po 1945 roku, ale reżyser zdecydował się sięgnąć do ikonografii typowej dla przedstawienia obozów. Jedną z ikon, którą wymienia Haselberg (2016: 225), jest drut kolczasty. Jego reminiscencję u Ricciarelliego można znaleźć w pierwszej scenie, w której Kirsch rozpoznaje Schulza, byłego strażnika w obozie. Bohaterów dzieli wtedy żelazne ogrodzenie. Reżyser nawiązuje także do selekcji więźniów na rampie w obozie, gdy Schulz rozstawia dzieci na boisku. Poprzez odwołania do ikonografii Zagłady pokazuje, kto w tej konstelacji jest sprawcą, a kto ofiarą. Kolejnym ważnym symbolem Holokaustu, który odgrywa znaczącą rolę w filmowych reprezentacjach Ocalałych, jest numer obozowy wytatuowany na przedramieniu. Haselberg zauważa, że prawie zawsze jest on pokazywany w zbliżeniach. Tak dzieje się również w *Labiryntie kłamstw*.

Tatuaż jest nie tylko symbolem tego, że Kirsch przeżył Auschwitz, ale też stygmatyzuje bohatera 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” – twierdzi Haselberg (2016: 154–164). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wszystkie powyższe strategie charakteryzowania bohaterów jako Żydów sprawiają, że wpisywani są oni przez nie-żydowską publiczność w kategorię „Inny”, „Obcy”. Różnica może przebiegać na poziomie kulturowym (co pokazał aspekt związany z wykorzystaniem „folkloru”), ale również poprzez silne łączenie żydowskich bohaterów z traumą Holokaustu i sprowadzania ich jedynie do roli ofiar. Status Kirscha jako „Innego” zostaje podkreślony w scenie, w której Redmann pyta go, jak po tym wszystkim może jeszcze mieszkać w Niemczech. Tym samym zostaje 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 Auschwitz – obozie, który stał się niejako symbolem Zagłady. Natomiast

austriacka produkcja skupia się na zbrodniach popełnionych w wileńskim getcie, więc reżyser nie mógł np. odwołać się do takich symboli, jak tatuaże na przedramieniu. Mimo to Frosch również portretuje Żydów jako ofiary. Wprawdzie nie odnosi się do wizualnych symboli Holokaustu, lecz pozwala wybrzmieć ich świadectwom w trakcie procesu.

Ofiara

Istotne jest nie tylko, w jaki sposób bohaterowie zostają scharakteryzowani jako Żydzi, ale również to, w jakie schematy wpisują się te przedstawienia oraz jakie motywy wykorzystują reżyserzy. W analizowanych filmach o procesach zbrodniarzy nazistowskich pojawia się przede wszystkim przedstawienie Żydów jako ofiar, ale także motyw żydowskiej zemsty.

W *Labiryntie kłamstw* strauumatyzowaną ofiarą jest głównie Kirsch. Podobnie postrzegana może być pani Madelbaum. Świadczy o tym scena, w której bohaterka wchodzi do pokoju przesłuchań. Na chwilę zatrzymuje się i patrzy w dal. Wydaje się przestraszona, możliwe, że po raz pierwszy będzie komuś opowiadać o swoich doświadczeniach z Auschwitz. Tę scenę można interpretować również jako przedstawiającą moment przełamania symptomatycznego milczenia, o którym pisała Aleida Assmann (2020: 56–57). Także Kirsch nie ma odwagi opowiadać o tym, co spotkało go w obozie. Gdy w nauczycielu 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 też świadkiem w procesie. Na prośbę Radmanna reaguje bardzo emocjonalnie, zaczyna się z nim szarpać. Kiedy po chwili uspokaja się, opowiada historię swoich córek bliźniaczek, które padły ofiarą eksperymentów Mengele. Gdy kończy mówić, wpada w szloch. Gnielka przytula go. Poza, którą przyjmują, przypomina matkę pocieszającą dziecko.

Ricciarelli skupił się na figurze Ocalałego jako strauumatyzowanej ofiary, która boi się mówić o swoich doświadczeniach. Natomiast Frosch portretuje żydowskich bohaterów w sposób bardziej zróżnicowany. Jest to związane przede wszystkim z tym, że mamy do czynienia z wieloma Ocalałymi. Niektórzy jeszcze z trudem wspominają wydarzenia z getta, inni – jak np. doktor Feinberg – opisali swoje przeżycia w książce. Bohaterowie, którzy nie panują nad emocjami, bardziej odpowiadają wyobrażeniu o Żydach jako ofiarach niż Feinberg, który dość chłodno opowiada o przeszłości. Jest on postacią ambiwalentną. Jako członek Judenratu wykonywał polecenia nazistów, m.in. przeprowadzał aborcje u Żydówek w getcie, o czym przypomina mu jeden ze świadków, który w ten sposób stracił dziecko. Ponadto w filmie wspomniana zostaje lepsza sytuacja osób należących do Judenratu²⁰. Do kategorii „ofiary” bardziej pasują osoby, które w trakcie zeznań płaczą, krzyczą („Morderca”, „Bestia”), a nawet w przypływie emocji rzucają się na Murrera. Emocjonalność ukazywana u Froscha koresponduje z tym, co działo się na prawdziwych procesach zbrodniarzy wojennych. Żydowskie świadkowie często byli dyskredytowani przez sędziów, ponieważ ich zaangażowanie podważało wiarygodność zeznań (Stengel,

20 W swojej głośniejszej książce o procesie Eichmanna Hannah Arendt krytykowała zachowanie Judenratów w trakcie wojny. Inspiracja jej dziełem wydaje się bardzo prawdopodobna, ponieważ refleksje Arendt dotyczące procesu w Jerozolimie pojawiają się w filmie.

2017: 577–610). Austriacki reżyser nie kwestionuje wypowiedzi żydowskich bohaterów, ale z pewnością emocjonalność niektórych świadków kontrastuje ze spokojem, jaki Murer zachowuje przez prawie cały proces.

Mściciel

Żydowski bohaterowie w *Labiryncie kłamstw* to głównie straumatyzowane ofiary. Pozostają one bierne i milczące aż do momentu, w którym Radmann zainteresował się ich historią. Scenę, w której pierwszy świadek zdejmuje opaskę z oka, zakrywającą bliznę, można potraktować jako symbol dostrzeżenia prawdy o zbrodniach w Auschwitz i Auschwitz-Birkenau. Bohater odsłania rany, ale to Radmann jest tym, który podejmuje działania. Młody prawnik stara się o wymierzenie sprawiedliwości, popadając przy tym niemal w obsesję.

Inaczej jest w filmie *Murer: anatomia procesu*. Frosch sięga bowiem do znanego w popkulturze motywu żydowskiej zemsty (Haselberg, 2022: 149–154). Łączy się on z dwoma bohaterami – Simonem Wiesenthalem oraz Leonem Schmigelem, który przyjeżdża do Grazu z Izraela, by zeznawać przeciwko Murerowi. Świadkowie zeznający na korzyść oskarżonego zarzucają Wiesenthalowi rozpoczęcie nagonki. Jednak Wiesenthal nie został przez Froscha sportretowany jako żądny zemsty łowca naziistów, nawet jeśli niektórzy tak go określają. Z motywem zemsty bardziej związana jest postać Schmigela. Murer zastrzelił syna Schmigela na jego oczach, a następnie zmusił go, aby ten posprzątał miejsce zbrodni. Bohater nie tylko planuje opowiedzieć przed sądem tę wstrząsającą historię, ale również przygotowuje zemstę. Ma ze sobą nóż, którym chce zaatakować oskarżonego i – prawdopodobnie – również jego dzieci, które siedzą na sali sądowej i śmieją się z Ocalałych. Podstawą jego zemsty jest starotestamentowa zasada „oko za oko, ząb za ząb”, którą sam bohater cytuje. Ten wątek wyraźnie koresponduje z toposem mściwego Żyda. Haselberg (2016: 241) podkreśla, jak skomplikowana jest moralna ocena żydowskich bohaterów, którzy nie są ofiarami przemocy, lecz jej sprawcami. Schmigiel jednak rezygnuje ze swojego planu. Tym samym w filmie motyw zemsty nie zostaje domknięty. Dzieło to pokazuje natomiast, jak można połączyć motyw ofiary i sprawcy.

Żyd intelektualista

Ofiara i sprawca to dwie z czterech kategorii, które Omer Bartov (2005: 9–10) wskazuje jako znaczące dla budowania reprezentacji Żydów w kinie²¹. W *Labiryncie kłamstw* oraz w filmie *Murer: anatomia procesu* odnajdziemy jeszcze jeden istotny motyw związany z przedstawianiem Żydów w kinie – żydowskiego intelektualisty. Według Haselberg (2016: 56) stał się on dość popularny w Niemczech po roku 1945. Stereotypowego żydowskiego intelektualistę w austriackim dziele reprezentuje doktor Feinberg – osoba wykształcona, pochodząca prawdopodobnie z wyższych sfer społecznych. Frosch nie pogłębia tego tropu. Motyw ten rozwija Ricciarelli, który wpisuje postać Kirscha nie tylko w schemat ofiary, ale również żydowskiego intelektualisty. Jest on mężczyzną o delikatnym typie urody, a sposób, w jaki się ubiera, sugeruje jego artystyczne skłonności. Jest nie tylko malarzem, ale również świetnie gra na pianinie. W tym kontekście można mówić o pewnego rodzaju pozytywnym

21 Pozostałe dwie stanowi para: bohater i antybohater.

stereotypie. Warto zaznaczyć, że portretowanie Żydów jako delikatnych mężczyzn, ma też swoje antysemityczne konotacje. W nazistowskiej propagandzie bardzo silny był stereotyp zniewieściałego Żyda (Pufelska, 2022).

Żydzi, którzy nie są Żydami

„W takich filmach jak *Drabina do nieba* (niem. *Himmelsleiter*), *Labirynt kłamstw* czy *Dom świadków* (niem. *Zeugenhaus*) (...) figury żydowskich Ocalałych to podstarzali mężczyźni, a to pasuje do konwencji przedstawień świadków historii” – zauważa Haselberg (2016: 216). Autorka zdaje się traktować wszystkich Ocalałych w filmie jako Żydów, podczas gdy tylko Kirsch i Mandelbaum zostali jednoznacznie scharakteryzowani jako Żydzi. 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 on być polskim Żydem, ale nie musi, gdyż wśród więźniów w Auschwitz nie znajdowali się tylko Żydzi. O innych Ocalałych, przesłuchiowanych przez bohatera, widz praktycznie niczego się nie dowiaduje. Nie można więc jednoznacznie stwierdzić, do jakiej grupy ofiar należą.

Tezę Haselberg, że Ocalali są Żydami, daje się wytłumaczyć tym, że scenie ze świadkami zbrodni w obozach towarzyszy opisywana już wcześniej żydowska muzyka. Można więc odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z żydowskimi ofiarami. Warto jednak zauważyć, że w czasie rozmowy z Wyszyńskim ta muzyka nie pojawia się. Potwierdzałoby to przypuszczenie, że nie jest on Żydem. Nie zostaje to jednak w żaden sposób odnotowane przez Haselberg. Dlatego można założyć, że autorka ma na myśli też Wyszyńskiego, gdy pisze o „starszych mężczyznach”. Argument, że muzyka charakteryzuje bohaterów jako Żydów, jest problematyczny. Wszystkim Ocalałym towarzyszy Hermann Langbein, założyciel Międzynarodowego Komitetu Oświęcimskiego. Langbein był więźniem w Auschwitz ze względów politycznych, nie był on jednak Żydem.

Wydaje się, że świadkowie w *Labiryncie kłamstw* odbierani są jako Żydzi nie tylko ze względu na muzykę, ale głównie dlatego, że w Niemczech Auschwitz kojarzone jest przede wszystkim z Zagładą Żydów. „Od dawna Auschwitz funkcjonuje jako symbol, a nawet synonim masowego mordu na europejskich Żydach w trakcie II wojny światowej” – zauważa Frank Bajohr (2020). Takie przekonanie mogło wpłynąć nie tylko na perspektywę Haselberg, ale ogólnie niemieckiej publiczności. Dlatego też Wyszyński oraz Langbein mogą być traktowani jako Żydzi, choć wcale nimi nie są. Odbieranie nie-żydowskich postaci jako żydowskich można określić terminem „żydowskich momentów” (ang. *jewish moments*). Koncept ten rozwija Jon Stratton (2000: 300) w odniesieniu do terminu *queer moments* Alexandra Dotysa. To spostrzeżenie koresponduje z postulatem Lisy Silvermann (2011: 27–45), aby w obrębie *jewish studies* korzystać też z teorii z zakresu *gender studies*.

Wnioski

Labirynt kłamstw został wyróżniony przez *Deutsche Film und Medienbewertung*²² jako szczególnie cenne dzieło. Ricciarelli wpisuje się swoim filmem bardzo dobrze

22 Niemiecka instytucja zajmująca się oceną filmów i mediów.

w niemieckie debaty o przeszłości – pamięć triumfuje nad milczeniem. Jednak w centrum zainteresowania znajdują się nie ofiary, lecz pokolenie, który musi zmierzyć się z przeszłością rodziców. Dlatego Ocalałym z Holocaustu reżyser nie poświęca zbyt wiele uwagi, odgrywają oni drugorzędną rolę. Pozostają anonimowymi ofiarami, symbolem. Nawet historia Kirscha zamyka się w kilku scenach. Symboliczne wydaje się więc zdanie, które pada w filmie: „Ten kraj chce waty cukrowej, a nie prawdy”. *Labirynt kłamstw* można uznać za historię sukcesu niemieckich rozliczeń, która ukazuje społeczeństwo w momencie złamania tabu. Dzieło Froscha jest natomiast ostrą krytyką powojennego społeczeństwa w Austrii. Podczas gdy w Niemczech milczy się o zbrodniach, austriackie społeczeństwo zakłamuje historię, uznając się za pierwszą ofiarę Hitlera. Obraz Żydów w *Murer: anatomia procesu* jest bardziej złożony niż w niemieckiej produkcji. Reżyser portretuje Żydów zarówno jako ofiary, sprawców i potencjalnych mścicieli.

Chociaż Frosch i Ricciarelli w różny sposób podeszli do ukazywania żydowskich postaci, można zauważyć pewne podobieństwa w charakteryzowaniu bohaterów jako Żydów. Obaj sięgają do żydowskiej muzyki, pracują z różnymi językami, nadają bohaterom żydowsko brzmiące nazwiska, odnoszą się w dialogach do judaistycznych tradycji i świąt, a także włączają do fabuły postaci historyczne, które były Żydami, jak Wiesenthal albo Bauer. Okazuje się, że naznaczanie bohaterów jako Żydów może mieć charakter ponadnarodowy, podczas gdy filmowe rozliczenia z procesami zbrodniarzy wojennych przyjmują bardzo różnorodne formy – w zależności od kraju i jego polityki pamięci.

Bibliografia

- Arendt, H. (1998). *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła*, tł. A. Szostkiewicz. Kraków: Znak.
- Assmann, A. (2020). *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein
- Bajohr, F. (2020). *Es mordeten Menschen, nicht eine Maschinerie*, <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2020-01/holocaust-gedenken-auschwitz-zweiter-weltkrieg-erinnerung-gedenkstaette>, dostęp: 17.06.2022.
- Balkenborg, J. (2018). *Kuchen zwischendurch*. Der Freitag, 47, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kuchen-zwischendurch>, dostęp: 17.06.2022
- Bartov, O. (2005). *The „Jew“ in Cinema. From The Golem to Don't Touch My Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Beckermann, R. (2005). *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*. Wien: Löcker.
- Belkin, D. (2017). *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/#node-content-title-1>, dostęp: 07.06.2022.
- Borowy, W. (1921). *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Brooks, P. (1995). *Must We Apologize?* W: Ch. Bernheimer (red.), *Comparative Literature In The Age Of Multiculturalism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Dąbrowski, M. (2011). *Komparatystyka kulturowa*, W: tenże (red.) *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Dorchain, C. S. (2012). *Jüdischer Humor in Deutschland*, www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/132866/juedischer-humor-in-deutschland, dostęp: 24.06.2022.
- Freise, M. (2015). Próba typologii podstawowych zagadnień komparatystycznych. *Litteraria Copernicana*, 2(16).
- Glaser, H. (2002). *Kultura RFN. Zarys historii 1945–1989*, tł. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gruber, R. (2004). *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tł. A. Nowakowska, Sejny: Pogranicze.
- Halbwachs, M. (1969). *Społeczne ramy pamięci*, tł. M. Król, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heinzelmann, H. (2009). *Schuld und Gerechtigkeit. Über den Umgang von Filmen mit NS-Tätern vor Gericht*, www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0902/schuld_und_gerechtigkeit, dostęp: 17.06.2022.
- Hejmej, A. (2010). Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja. *Teksty Drugie*, 5.
- Helman, A. (1980). *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*. W: tejsze. (red.), *Z badań porównawczych nad filmem*. Warszawa/Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jabłkowska, J. (2017). Rozliczenie z przeszłością czy wicherzycielstwo. O austriackich debatach. *Tygiel Kultury*, 2.
- Keilbach, J. (2018). *Der Eichmann-Prozess im österreichischen Fernsehen. Ein Medienereignis mit geringer Resonanz*. S:I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation, 5 (1).
- Kandel, E. (2018). *Österreich: Ein Land ohne Juden*, <https://www.hdgoe.at/festrede-kandel>, dostęp: 07.06.2022.
- Koch, G. (1992). *Die Einstellung ist die Einstellung: visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.
- Kola, A. F. (2008). Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu. *Teksty Drugie*, 1–2.
- Meyer-Sickendick, B. (2016). *Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne*. W: H.O. Horch (red.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Pufelska, A. *Moc obrazów obcego – Stereotyp „Żyda” w Polsce i Niemczech*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/48>, dostęp: 11.07.2022.
- Sachslehner, J. (2018). *Skandal um NS-Täter Franz Murer. Wie der „Schlächter von Wilna“ davonkam*, <https://www.spiegel.de/geschichte/franz-murer-wie-der-schlaechter-von-wilna-davonkam-a-1196765.html>, dostęp: 07.06.2022.
- Sarfian, H. (2015). *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*. W: L. Dreidemy i in. (red.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte, Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*. Wien-Köln-Weimar: Bohlau Verlag.
- Saryusz-Wolska, M. (2016). Śledczy historii. Recenzja filmu „Labirynt kłamstw” Giulio Ricciarellago. *Kultura Liberalna*, 367 (3), <https://kulturaliberalna.pl/2016/01/19/sledczy-histarii-labirynt-klamstw-recenzja/>.
- Schmidt, C. M. (2022). *Prozesse gegen NS-Verbrecher: Auf ewig versäumte Gerechtigkeit*, <https://www.derstandard.de/story/2000136104393/prozesse-gegen-ns-vertrecher-auf-ewig-versaeumte-gerechtigkeit>.

- Silverman, L. (2011). *Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German Jewish Cultural History*. W: W.C. Donahue, M. B. Helfer (red.), *Nexus 1. Essays in German Jewish Studies*. Rochester: Boydell & Brewer.
- Spivak, G. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stengel, K. (2017). Opferzeugen in NS-Prozessen. Juristische Zeugschaft zwischen Beweis, Quelle, Trauma und Aporie. *Jahrbuch des Dubnow-Instituts*, 16.
- Uhl, H. (1986). *Die Waldheim-Affäre*, https://www.hdgoe.at/waldheim_afaere_1986.
- Uhl, H. (2001). Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 30 (1).
- Weninger, R. (2012). Komparatystyka na rozdru. *Tekstualia*, 4 (31).
- Wohl von Haselberg, L. (2016). *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren Im (west-)deutschen Film und Fernsehen Nach 1945*. Berlin: Neofelis.
- Wohl von Haselberg, L. (2022). »... the face of Jewish vengeance« Filmische Rache und widerständiges Kino. W: M. Wenzel i in. (red.), *Rache. Geschichte und Fantasie. Begleitband zur Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt*, München: Hanser, Carl GmbH + Co.
- <https://www.auschwitz-prozess.de/>.
- <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess>.
- http://www.nachkriegsjustiz.at/prozesse/geschworeneng/35prozesse56_04.php.

Abstrakt

Artykuł podejmuje problematykę kreowania wizerunku żydowskich protagonistów w filmach *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli) oraz *Murer: Anatomia procesu* (*Murer: Anatomie des Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch). Podstawowym celem badawczym jest tu wskazanie strategii, z jakich korzystają twórcy tych dzieł w procesie kodowania żydowskości. Refleksji poddane zostają także motywy i role przypisywane żydowskim postaciom. Materiał badawczy stanowią współczesne produkcje z Austrii oraz Niemiec. Komparatystyczna analiza umożliwi podjęcie refleksji nad tym, na ile odmienna polityka pamięci i przebieg rozliczeń z nazistowską przeszłości wpływają na filmowe wizerunki Żydów.

Słowa kluczowe: komparatystyka, Żydzi, kino austriackie, kino niemieckie, polityka pamięci