

BOKSER I ŚMIERĆ. KONWENCJA FILMU BOKSERSKIEGO A OPOWIADANIE O AUSCHWITZ

KATARZYNA MAKA-MALATYŃSKA

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
w Łodzi
Polish National Film School in Łódź
k.malatynska@filmschool.lodz.pl
ORCID 0000-0003-4210-5452

Antoni Czortek, członek kadry narodowej, olimpijczyk z Berlina (trafił do Auschwitz w sierpniu 1943 roku), Victor Young Perez, francuski Żyd z Tunezji, mistrz świata w wadze muszej z 1931 roku, Johann Rukeli Trollmann, bokser romskiego pochodzenia, mistrz Niemiec w wadze półciężkiej z 1933 roku, Leen Sanders, siedmiokrotny mistrz Holandii w wadze średniej i Tadeusz Pietrzykowski, wicemistrz Polski i mistrz Warszawy w wadze koguciej. To nieliczni spośród bokserów, którzy znaleźli się w czasie II wojny światowej w obozach koncentracyjnych¹. Najbardziej znany z nich, „Teddy” Pietrzykowski, stoczył prawdopodobnie około sześćdziesięciu walk w Auschwitz, Neuengamme i Bergen-Belsen. W Auschwitz działał w konspiracji organizowanej przez rotmistrza Witolda Pileckiego. Jego uprzywioleniana w obozie pozycja pozwalała mu nieść pomoc współwięźniom².

W roku 1991 Józef Hen zanotował:

Zmarł „Teddy” Pietrzykowski, przedwojenny bokser warszawskiej Polonii – wagi lekkiej, jeśli się nie mylę – którego przeżycia w obozie koncentracyjnym nasunęły mi pomysł opowiadania *Bokser i śmierć*. [...] Teraz, o dziwo, telefon z działu sportowego „Trybun”. Wiedzą o tym opowiadaniu, wiedzą, że zmarł jego bohater (drugą inspiracją, równoległą, był „kogut” Antoni

¹ W fabularyzowanej formie losy bokserów więźniów przedstawia w swej książce Andrzej Fedorowicz. Zob. idem, *Gladiatorzy z obozów śmierci*, Warszawa 2020.

² Wspomnienia o Pietrzykowskim opublikowała jego córka Eleonora Szafran: Szafran Eleonora, *Mistrz. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski*, Ringier Axel Springer Polska, Warszawa 2021.

Czortek, wicemistrz Europy, stały rywal i przyjaciel Rotholca), chcą o nim porozmawiać³.

Historia Pietrzykowskiego stała się źródłem inspiracji dla Hena, gdy pracował nad opowiadaniem *Bokser i śmierć*:

Ci dwaj bohaterowie to połączenie kilku historii, które słyszałem. Pietrzykowski Teddy polski bokser, rzeczywiście trenował lagerführera i zaraz po wojnie zaczęło mi to krążyć po głowie. Ale musiałem jeszcze stworzyć postać Niemca i tutaj pomogła mi osoba Maxa Schmelinga, który przed wojną był nawet mistrzem świata, nokoutował słynnego Joe Louisa, a później chciał odzyskać swój tytuł i nie pozwalano mu na to⁴.

W czasie wojny Schmeling za odmowę wstąpienia do NSDAP został wcielony do Luftwaffe. Na zaproszenie gubernatora Hansa Franka przebywał na ternie okupowanej Polski. Na przełomie lat 1942 i 1943 pracował na lotnisku w Elblągu. Gdy został ranny na Krecie, Goebbels próbował uczynić go bohaterem nazistowskiej propagandy, Hitler swoim pupilem. Schmeling wymykał się jednak prostym kategoryzacjaom. W 1993 roku dwóch profesorów Uniwersytetu Rhode Island Robert Weisbord i Norbert Heterich opublikowało artykuł, w którym opisali, jak Schmeling podczas Nocy Kryształowej w 1938 roku uratował życie dwóm młodym Żydom, braciom Wernerowi i Henrichowi Lewinom, ukrywając ich w swoim apartamencie w hotelu Exelcior w Berlinie. Bohater Hena również ma niejednoznaczny stosunek do nazistowskiej władzy, choć nosi mundur i cechuje go okrucieństwo. Waltera z Schmelingiem łączył jednak przede wszystkim wiek (Max Schmeling urodził się w roku 1905, a więc w czasie wojny był już bokserem zbliżającym się do emerytury. Ostatnią walkę stoczył w roku 1948) i kategoria wagowa. W zbiorowej świadomości Schmeling pozostawał ikoną niemieckiego boksu.

³ J. Hen, *Nie boję się bezsensnych nocy... z książki trzeciej*, Warszawa 2001, s. 65. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski zmarł 17 kwietnia 1991 roku w Bielsku-Białej.

⁴ J. Hen, *Kiedyś oszustów w sporcie było mniej*, PrzegladSportowy.onet.pl, 6.06.2014, <https://przegladSportowy.onet.pl/inne-sporty/jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej/3n2dt22> (dostęp 8.12.2021).

BOKSER I ŚMIERĆ W KONTEKŚCIE KINA CZECHOSŁOWACKIEGO PIERWSZEJ POŁOWY LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH

Detabuizacja tematu obozów koncentracyjnych i Zagłady w kinematografii czechosłowackiej nastąpiła dopiero na początku lat sześćdziesiątych, choć to właśnie kino czechosłowackie może się szczycić jednym z pierwszych filmów w historii światowej kinematografii, których akcja toczyła się w Theresienstadt – *Daleką drogą* (1949) Alfréda Radoka. Iwona Sowińska w tekście poświęconym czeskiej Nowej Fali odnotowuje ponadto dość konwencjonalny melodramat z 1959 roku *Romeo, Julia i ciemność* Jiříego Weissa, w kolejnej dekadzie *Transport z rajy* (1962) i *Piątego jeźdźca Apokalipsy* (1964) Zbynka Brynycha, *Modlitwę za Katarzynę Horovitz* (1965) i *Ditę Saxovą* (1967) Antonína Moskalyka⁵. Filmem przełomowym okazał się jednak *Sklep przy głównej ulicy* (1965) Jána Kadára i Elmara Klosa, o którym Józef Hen pisał:

Ta zbrodnia – to rozpasanie głupoty, która rozszalała się i pognębiła wszystko, co rozumne i uczciwe. [...] Boy wspomina w jakiejś recenzji, z przekąsem, że Niemcy zawsze uchodzili za legalistów. I oto ci legaliści posyłają miliony ludzi na rzeź bez sądu, bez winy, na podstawie obłąkańczej teorii rasowej, którą wyznawał kołtun-przywódca. [...] Nie zapomnieć!...⁶.

Był pierwszym dziełem w kinematografii czechosłowackiej nagrodzonym Oscarem, doceniono jego niezwykle walory artystyczne, ale o jego znaczeniu w historii kina zadecydował również drażliwy temat odpowiedzialności Słowaków za Zagładę Żydów – swoich sąsiadów. Jak zauważył Mariusz Guzek: „wieloaspektowość dzieła Kadára i Klosa pociąga za sobą wiele możliwych jego odczytań. Wśród nich także i to, które zwraca uwagę na kulturową reprezentację słowackich Żydów i stosunek Słowaków do Żydów podczas istnienia przedziwnego (nawet jak na warunki I połowy XX wieku) tworu, jakim była Republika Słowacka, uzależniona od gospodarki wojennej

⁵ I. Sowińska, *Kino Czechosłowacji. Cud po cudzie*, w: *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Syska, I. Sowińska, Kraków 2015, s. 400.

⁶ J. Hen, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki trzeciej*, s. 53–54.

III Rzeszy”⁷. Tę opowieść o relacji żydowskiej sklepikarki i słowackiego cieśli, który zostaje „aryjskim kuratorem” sklepu, odczytywano również w kontekście tezy Hannah Arendt o banalności zła⁸.

„Podobnie jak *Bokser i śmierć* czy kilka innych utworów o tematyce wojennej, *Sklep przy głównej ulicy* [...] na pozór niewiele miał wspólnego z Nową Falą [...]. Ich powinowactwo było dyskretne, lecz niewątpliwe, a przejawiało się w odwadze podejmowania trudnych tematów w sposób, który pozwalał dojść do głosu ambiwalencji ludzkiej rzeczywistości”⁹. W poetykę kina nowofalowego, bliską *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) Alaina Resnaisa, wpisywały się *Diamenty nocy* (1964) Jana Němeca. Akcja tego filmu również nie toczy się w obozie, choć opowiada historię, w punkcie wyjścia której dwaj chłopcy – Manny i Danny – uciekają z transportu zmierzającego najprawdopodobniej do obozu koncentracyjnego. Ukazuje ich walkę o przetrwanie w lesie i na skraju wsi. To szczególnie film drogi, w którym nad przemierzaniem przestrzeni fizycznej góruje wędrówka po meandrach nieodległej przeszłości. Linearną fabułę o wątych związkach przyczynowo-skutkowych, niemal pozbawioną dialogów, przerywają wspomnienia, gorączkowe i głodowe wizje. Film zamyka scena polowania starców należących do obrony cywilnej, którzy łapią chłopców. Zakończenie ma charakter wariantywny – przedstawia dwa możliwe finały historii: uwolnienie lub rozstrzelanie. Struktura filmowego opowiadania, w obrębie której niemal naturalistyczne obrazy ścierają się z surrealistycznymi wizjami, doskonale oddawała pracę umysłu człowieka doświadczającego traumy. Grażyna Świętochowska dostrzega w mentalnej podróży bohaterów realizację de-leuzjańskiej koncepcji kina myśli, zdolnego wyrażać abstrakcyjne idee¹⁰.

Bokser i śmierć, zrealizowany przed filmami *Sklep przy głównej ulicy* i *Diamenty nocy*, które odegrały niebagatelną rolę w kształtowaniu pamięci

⁷ M. Guzek, *W małym miasteczku Państwa Słowackiego. „Sklep przy głównej ulicy”*, w: *Gefilte film. Motywy żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Kraków 2008, s. 259.

⁸ Książka Arendt ukazała się po raz pierwszy w roku 1963. Polskie wydanie: H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szost, Kraków 1985.

⁹ I. Sowińska, op. cit., s. 403.

¹⁰ Zob. G. Świętochowska, *Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego*, „Panoptikum” 2014, nr 13, s. 70–102.

„czarnych sezonów”, zdawał się wskazywać trzecią, odmienną konwencję opowiadania o wojnie. Solan nie eksperymentował z formą jak Neměc, nie tworzył obrazów-myśli, lecz w tradycyjnej formule kameralnego dramatu, jaką odnajdujemy również u Kadára i Klosa, starał się pogłębiać psychologiczny rysunek bohatera, przedstawić motywacje jego zachowań, stawiać go wobec fundamentalnych dylematów moralnych. Hen, a za nim Solan, opowiadają jakby przyciszonym głosem historię, której istotą jest relacja między bohaterami: nadzorcą i więźniem, dwoma sportowcami. Wizerunek kata stanowił wówczas pewne *novum* nie tylko w czechosłowackim kinie. „Opowiadanie – pisze Tomáš Hučko – wprowadza osobliwą konfigurację postaci głównych (komendant obozu trenuje z więźniem) i taki układ buduje mocną bazę dramaturgiczną, na której Hen tworzy psychologiczną, etyczną, aksjologiczną nadbudowę swej prozy. Musiał to sobie uświadomić Solan po przeczytaniu krótkiego utworu, odgadując jego filmowy potencjał”¹¹.

W końcu lat pięćdziesiątych świeżo upieczony absolwent szkoły filmowej w Pradze (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze), Peter Solan, kupił w kiosku niewielki tomik *Opowiadań sportowych*, wśród których zamieszczono tekst *Boksera i śmierci*¹². Zaproponował współpracę nad scenariuszem autorowi opowiadania, Józefowi Henowi, oraz swemu koledze z czasów studenckich, Tiborowi Vichcie. Wkrótce, w roku 1959, gotowa była pierwsza wersja scenariusza. Twórcy liczyli, że w okresie złagodzenia cenzury i względnego otwarcia państwa komunistycznego możliwa będzie koprodukcja z Polkami. Do opieki nad projektem z polskiej strony skierowano Wandę Jakubowską, której *Ostatni etap* (1947) wciąż wyznaczał konwencje filmowego opowiadania o obozie. Reżyser wspominał: „Właśnie ona miała sprawować nadzór nad moim filmem, ale nie doszliśmy do porozumienia, ponieważ ona widziała sprawy tak, jak je przeżyła. Mnie zależało na spojrzeniu współczesnym i ich przewartościowaniu. Faszystów nie możemy nadal ukazywać jako wyłącznie złych straszycieli, dla dzisiejszego młodego widza trzeba już wydobyć przesłanie

¹¹ T. Hučko, „Bokser i śmierć” – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło, w: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. E. Ciszewska, M. Góralik, Łódź 2018, s. 136.

¹² Historię realizacji filmu na podstawie opowiadania Józefa Hena relacjonują za: T. Hučko, „Bokser i śmierć”..., op. cit., s. 125–142.

filozoficzne”¹³. Film ostatecznie nie zyskał statusu koprodukcji, a współpraca pomiędzy scenarzystą i polskimi aktorami (Józef Konrad jako Węzłak, Edmund Ogrodziński jako Staszek, Janusz Bobek jako Emil¹⁴) ze słowackimi członkami ekipy pozostała niesformalizowana. We wrześniu 1959 roku, pomimo zakazu Pavla Dubovskiego, dyrektora Centralnego Zarządu Filmu Słowackiego, Rada Artystyczna scenariusz zatwierdziła. Zdjęcia do filmu rozpoczęto jednak dopiero w czerwcu 1962 na podstawie ósmej wersji scenariusza, a w roku 1963 *Bokser i śmierć* wszedł na ekrany. Zyskał rozgłos dzięki nagrodom zdobytym na zagranicznych festiwalach w San Francisco i w irlandzkim Cork. Solan uważał film za nieco spóźniony: „Gdybym mógł nakręcić *Boksera* w pięćdziesiątym dziewiątym, zanim powstał *Kapo* i inne takie filmy, być może efekt byłby inny. W sześćdziesiątym drugim to nadal był niezły film, ale kontekst domowy i światowy był już inny”¹⁵. Reakcje prasy krajowej nie były przychylnie. Recenzent „Pravdy” zarzucał przewidywalność i brak dramaturgicznego napięcia. Najwięcej kontrowersji budziła jednak postać Krafta. Bobak pisał, że film niepotrzebnie koncentruje się na nim, na kolejnych honorowych meczach, na zasadzie *fair play*¹⁶. To, co było zamysłem twórców – uchwycenie ambiwalencji bohatera i zbudowanie możliwie pełnego portretu psychologicznego komendanta obozu, najmniej podobało się władzy i krytyce. Oczekiwano bohatera jednoznacznie negatywnego. Próbowano również wprowadzić do filmu wątek komunistycznego podziemia. Przeprowadzona przez Tomáša Hučkę analiza wykazuje, że twórcom udało się obronić pierwotny zamysł tekstu, dzięki czemu film jest wierny ostatniej wersji scenariusza i zamieszczonym w niej notatkom Vichty. Jednak w kilku miejscach różni się znacząco od literackiego pierwowzoru.

Drobną, acz znaczącą, modyfikacją jest odmienna narodowość głównego bohatera. W wersji filmowej jest on Słowakiem, nie Polakiem. Choć zapewne zadecydowały o niej przede wszystkim względy obsadowe i produkcyjne,

¹³ R. Blech, *Boxerov zápas nebol márný*, „Film a divadlo”, 28.02.1963, nr 5, s. 5; cyt. za: T. Hučko, op. cit., s. 129.

¹⁴ W postać Kominka wcielił się Słowak, Stefan Kvietik, a Waltera – niemiecki aktor Manfred Krug.

¹⁵ A.J. Liehm, *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczeni czechosłowackie*, przeł. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404, s. 127.

¹⁶ J. Bobok, *Film o športe v koncentráku*, „Pravda”, 12.02.1963.

to warto ją odnotować, ponieważ sprawia, że obóz koncentracyjny zostaje ukazany jako miejsce mieszania się języków i w efekcie barier komunikacyjnych, ale i możliwości porozumienia się ponad nimi. Scenarzyści filmu wprowadzili dodatkowy wątek działalności konspiracyjnej bohatera i współpracy z Polakami poza obozem. W jego obrębie został również delikatnie zarysowany motyw miłosny. Oba te elementy wzmocniły motywację Kominka, który chce trenować na otwartej przestrzeni, by kontaktować się z podziemiem i spotykać z dziewczyną. Działalność konspiracyjna pełniej uzasadnia także zmianę stosunku więźniów do Kominka, którzy okazują mu najpierw jawną niechęć, ponieważ uważają go za kolaboranta. Z czasem staje się on dla nich bohaterem, bo pokonuje Niemca, ale również, dlatego że działa w podziemiu. Do istotnych przekształceń konstrukcyjnych należy eliminacja współczesnej ramy narracyjnej. Opowiadanie rozpoczyna się rozmową nieokreślonej grupy ludzi, która odbywa się już w latach pokoju¹⁷. Likwidacja ramy, a tym samym dystansu czasowego, sprawia, że widz wchodzi w historię pięściarza Kominka i obserwuje ją *in statu nascendi*¹⁸, co w większym stopniu umożliwia identyfikowanie się z bohaterami. Pozwala ponadto zachować dramaturgiczne napięcie – nie wiemy bowiem, czy bohater przeżyje kolejne starcia z Kraftem. Pełniej uzasadnia również zmianę zakończenia. W finale opowiadania Józefa Hena czytamy:

W dwie godziny później, gdy siedział w ciemnej knajpie nad kuflem piwa, uszu jego dobiegły dalekie dźwięki syren i poszczekiwanie psów. – Oho – usłyszał głos bufetowego – Alarm w obozie. Ktoś uciekł. Jeden uciekł,

¹⁷ „Wreszcie ktoś przypomniał sobie: – Ach tak, Kominek, naturalnie... Bokser wagi półciężkiej. Widziałem go tuż przed wojną w meczu Rzeszów–Lublin. Wygrał swoją walkę przez k.o. Miał niezły cios. Czy jeszcze boksuje? Rudowłosy odpowiedział nonszalancko: – Powiedzmy, że jest prowincjonalnym działaczem sportowym. Chociaż zapowiadał się na mistrza świata”. J. Hen, *Bokser i śmierć*, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Warszawa 1975, s. 5.

¹⁸ W wersji filmowej Kominek jest pośród więźniów, którzy próbowali ucieczki. O poranku po całonocnym apelu, gdy więzień sprzeciwia się temu, by po raz kolejny na rozkaz paść na ziemię, komendant przygląda mu się uważnie i rozpoznaje w nim boksera.

czterdziestu pójdzie do pieca. Pomyślał wówczas o obietnicy Krafta. Czy jej dotrzyma?¹⁹.

Ostateczna wersja scenariusza oddaje filmowe zakończenie:

Ciszę przetnie przenikliwy głos syreny. Kominek spojrzy na dziewczynę. Wieśniak zdejmie kapelusz.

Idźcie! Wieczne odpoczywanie racz im...

Po twarzy Kominka przebiegnie przerażenie.

Kraft obiecał...

Kraft... powie wieśniak. Idźcie już!

Kominek wyjdzie na drogę, Halina za nim. Nie mogą wydobyć z siebie ani słowa. Kominek skręci w stronę obozu.

Wróć... Przyszedłem pani tylko powiedzieć, że przygotowuje się nowa ucieczka. Żeby pani czekała...

I pan ucieknie?

Uśmiechnie się nieśmiało.

Spróbuję...

Odwróci się i idzie w kierunku obozu. Po twarzy ciekną mu łzy. Słychać dźwięk syren...²⁰.

W ten sposób mocniej wybrzmiewa wątek „wstydu Ocalonego” oraz obecne zarówno w opowiadaniu, jak i w filmie zagadnienia moralne.

FILM BOKSERSKI – FILM OBOZOWY

Choć boks to jedna z najstarszych dyscyplin sportowych, jego nowożytny reguły ustalono dopiero pod koniec XIX wieku (1885 – zasady Queensberry’ego). Pierwszą walkę według nowych zasad stoczyli między sobą w 1885 roku John L. Sullivan i Dominick F. McCaffery²¹. Inne źródła podają, że pierwszym pojedynkiem na nowych zasadach była walka Sullivana z Jimem Corbettem w 1892 roku. Od tej pory mistrzostwa świata wszechwag były, obok piłki nożnej, najpopularniejszym widowiskiem sportowym. Rosnąca popularność boksu zbiegła się więc w czasie z wynalezieniem kinematografu. Widowiska bokserskie i zawodowa droga bokserów stały się tematem stale obecnym w kinie, które bez wątpienia przyczyniło się

¹⁹ J. Hen, *Bokser i śmierć...*, op. cit., s. 66.

²⁰ Cyt. za: T. Hučko, op. cit., s. 139.

²¹ Zob. W. Lipoński, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Warszawa 1987.

do wzrostu popularności tego sportu. Jak twierdzi Leger Grindon, „Żadna sztuka nie ukształtowała naszej percepcji boksera tak bardzo jak obraz filmowy”²². Według Dana Streible’a dowodem fascynacji pierwszych filmowców walkami bokserскими jest liczba zrealizowanych filmów bokserских w roku 1894 – a więc jeszcze przed pokazem braci Lumière – przez Williama Kennedy’ego Laurie Dicksona w studiu Black Maria Thomasa Edisona w West Orange, New Jersey. W kolejnych latach bokserzy nader często bywali bohaterami komedii Charliego Chaplina, Bustera Keatona oraz Harolda Lloyd’a. W ponadstuletniej historii kina z czasem wykrystalizowały się zasady konstrukcji filmów o bokserach. Konwencja tego typu filmów ustabilizowała się w klasycznym okresie historii kina – na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych. Wówczas w role bokserów wcielali się najwięksi gwiazdorz Hollywood, tacy jak James Cagney czy Harold Lloyd. Dwa elementy niezbywalne w tej odmianie filmu sportowego to: bohater i boks jako kluczowy element widowiska powiązany z motywacją głównego bohatera. Film bokserский – jak kino gatunkowe w ogóle – stał się nośnikiem ważnych tematów egzystencjalnych i społecznych, takich jak: konflikt między ciałem a duszą, krytyka etyki sukcesu (amerykańskiego snu), konflikt między lojalnością wobec zmarginalizowanej wspólnoty, z której pochodzi bokser i możliwością integracji z ogółem społeczeństwa, między męskim etosem ringu i wpływami kobiecymi. Kino gatunkowe bywało barometrem społecznych i kulturowych przemian, a jego znaczenie nie ograniczało się do czystej rozrywki. Swoją renesans, za sprawą arcydzieła Martina Scorsese *Wściekły byk* i popularnej serii *Rocky*, przeżywało na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz na początku XXI wieku, gdy głównymi bohaterkami filmu bokserского coraz częściej bywały kobiety (np. *Za wszelką cenę*, reż. Clint Eastwood, 2004).

Wypracowany w takich filmach jak *The Champ* (reż. King Vidor, 1931) czy *Knockout* (reż. William Clemens, 1941) schemat fabularny filmu bokserского opiera się zwykle na rozpoznaniu wyjątkowego talentu bokserского protagonisty oraz jego wątpliwości odnośnie wejścia na ring. Bohater doznaje jakiejś krzywdy i wówczas decyduje się wejść na ring. Spotyka mentora. Rozpoczyna serię zwycięskich walk, zdobywa tytuł, uznanie społeczne, ale

²² L. Grindon, *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*, University Press of Mississippi 2011, s. 32.

pod wpływem niewłaściwych decyzji jego kariera załamuje się. Popęlnia szereg błędów, często jego zachowania bywają nieetyczne lub społecznie szkodliwe. W kulminacyjnym momencie zdarzeń jednak odradza się jako sportowiec i człowiek i odnosi zwycięstwo. Każdej ze scen walki również towarzyszy napięcie. Filmowcy wypracowali sposób ich inscenizacji i pracy kamery. Bliskie plany przeciwników, ujęcia zza lin, kamera w ringu, przebitki na kibiców to zabiegi, które odnajdujemy także w filmie Solana.

W filmach, których bohaterami są bokserzy walczący w obozach koncentracyjnych, schemat ten zostaje znacząco okrojony. Przywożony do obozu bokser ma już za sobą serię walk i zwycięstw na ringach. W rzeczywistości obozowej w pierwszej kolejności jest jednak więźniem i to ta rola determinuje jego los. Zostaje rozpoznany przez współwięźniów lub ujawnia swoje umiejętności w sytuacji przypadkowego starcia z nadzorcą. Wówczas pozornie na powrót staje się bokserem, ale nie oznacza to, że przestaje być więźniem. Widomym znakiem tej przemiany jest powrót do nazwiska lub pseudonimu, którym zaczynają, częściej niż obozowym numerem, posługiwać się zarówno niemieccy nadzorcy, jak i współwięźniowie, którzy przywracają pamięci przedwojenne pseudonimy bokserów. W obozowej hierarchii bokser staje się więźniem uprzywilejowanym (dostaje dodatkowe racje żywności, trafia do lepszego komanda). Jego sytuacja zależy jednak nie tylko od sukcesów sportowych, lecz także od kaprysów nadzorców. Ponadto o ile w klasycznym filmie bokserkim historia bohatera powiązana jest bezpośrednio ze zwycięstwami na ringu, to w filmie, którego akcja toczy się w obozie, następstwem zwycięstwa może być przetrwanie, ale równie dobrze śmierć z ręki oprawców. W ten schemat gatunkowy, wypracowany wiele lat po premierze filmu *Bokser i śmierć*, wpisują się zrealizowane w ostatnich latach filmy o bokserach-więźniach.

W roku 1989 Robert Milton Young wyreżyserował *Triumf ducha*, którego bohaterem jest Grek żydowskiego pochodzenia, Salamo Arouch. Bohater trafia do obozu wraz z transportem Żydów z Salonik. Pracuje jak inni więźniowie, ale któregoś dnia na oczach esesmanów bije kapo. Od tego momentu będzie wzywany na ring. Boks daje Salamo szansę na przetrwanie obozu, ale kolejne walki nie są osią konstrukcyjną filmu. Nie są szczegółowo relacjonowane. Dowiadujemy się jednak, że bohater staje przeciwko więźniom-bokserom z zupełnie innych kategorii wagowych. Na obozowym ringu nie obowiązują klasyczne zasady współzawodnictwa.

Walki nie odbywają się z podziałem na rundy. Nie ma możliwości zwycięstwa na punkty: wygrywa ten, kto położy na deski przeciwnika, a walka trwa tak długo, aż to się nie stanie. Zwycięzca otrzymuje bochenek chleba, przegrany umiera. Znacznie więcej czasu ekranowego twórcy poświęcają losom rodziny, ukochanej Salamo oraz jego samego poza ringiem. Budują uniwersalną opowieść o sile miłości, która pozwala przetrwać, i z dokumentalną precyzją ukazują realia obozowego życia. Dramaturgia filmu budowana jest wokół walki o ocalenie bliskich i siebie samego w obozie, a nie walk na ringu, które pozostają wyłącznie środkiem i z których żadnej nie oglądamy w całości. W 2013 roku powstał francuski film *Victor Young Perez* (2013) w reżyserii Jacques'a Ouanicha – historia tunezyjskiego boksera żydowskiego pochodzenia, który przed wojną był dwukrotnym mistrzem świata w wadze muszej. Perez został aresztowany w 1943 roku w Paryżu i wywieziony do Auschwitz III – Monowitz, gdzie dla rozrywki niemieckich nadzorców stoczył 140 walk do 1945 roku. Został zastrzelony podczas marszu śmierci, gdy próbował rozdać współwięźniom chleb znaleziony w gliwickiej kuchni. W filmie Ouanicha, podobnie jak w *Triumfie ducha*, podkreślana jest szlachetność sportowca. Obóz koncentracyjny w filmowych opowieściach o bokserach ukazany zostaje jako miejsce nieludzkie, ale historie bohaterów egzemplifikują tezę, że nawet w takich warunkach udaje się zachować człowieczeństwo.

Takie przesłanie zawiera również *Mistrz* Macieja Barczewskiego, z Piotrem Głowackim w roli Teddy'ego, zrealizowany w 2020 roku na kanwie autentycznej historii Pietrzykowskiego. Jego biografia dostarczyła materiału na zwycięski dramat bokserski, w którym bohaterowi udało się ocalić życie własne i przyczynić się do ocalenia innych. W ostatniej scenie widzimy go w szkółce bokserskiej dla dzieci, którą prowadzi, co stanowi spełnienie jego marzeń. O Pietrzykowskim wspomina Tadeusz Borowski w opowiadaniu *U nas w Auschwitzu*:

I ci sami ludzie, którzy dzień w dzień wybijali dziesiątki zębów, ludzie, z których niejeden sam ma pustą szczękę – pasjonowali się Czortkiem, Walterem z Hamburga i jakimś młodym chłopcem, który trenowany w obozie wyrósł, jak powiadają, na dużą klasę. Jeszcze tkwi tu pamięć o numerze 77, który

niegdyś boksował Niemców, jak chciał, biorąc na ringu odwet za to, co inni dostali na polu²³.

Bokser przynosił więźniom nadzieję – złudną, jak twierdził Borowski. Twórcy filmu skoncentrowali się na okupionych nadludzkim wysiłkiem i ogromnym ryzykiem kolejnych walkach bohatera. Oczywiście stawką w nich jest przetrwanie, ale coś jeszcze – jego obozowy podopieczny, Janek, przekonuje: „To już nie są twoje walki. Walczysz dla nas, za nas”, Barczewski uwzniośla postawę Teddy’ego, sakralizuje jego postać. W scenie, w której Teddy za karę zostaje powieszony na pręgierzu tuż przed wejściem do obozowego krematorium, kamera eksponuje jego wychudzone – choć wciąż silne – ciało, ręce oplątane sznurem i tabliczkę z szyderczym napisem „Mistrz”, która w oczywisty sposób odsyła widza do wizerunków ukrzyżowanego Chrystusa, utrwalonych w kulturze, i tabliczki z napisem „INRI” – Jezus Nazarejski Król Żydowski. W kilku innych scenach sposób kadrowania sprawia, że nad głową bohatera pojawia się aureola utworzona światłem obozowego szperacza. To typ bohatera bez skazy, który w każdej sytuacji, narażając życie własne, niesie pomoc innym. W kulminacyjnej scenie filmu odradza się niczym feniks z popiołów (w scenie poprzedniej pobity i wycieńczony leży pośród nadpalonych ciał), staje do walki z Hammerschlagiem i zwycięża mimo ogromnej przewagi przeciwnika.

W wymienionych filmach wykorzystywana jest na różne sposoby konwencja melodramatyczna. Bohatera *Triumfu ducha* napędza do działania pragnienie ocalenia ukochanej. O ile Young korzysta po prostu z założeń gatunkowych melodramatu, ułatwiając w ten sposób identyfikację emocjonalną z bohaterem poprzez użycie znanego widzom kodu, to Barczewski sięga po narzędzia konwencji melodramatycznej, posługując się przede wszystkim nadmiarem. Melodramat:

jest takim rodzajem przedstawienia, które wyraża wielki kryzys i zagrożenie, ale jednocześnie natychmiast przywraca porządek moralny, wraz z jego potęgą. Dobre jest dobre, a złe jest złe; czarne jest czarne, a białe – białe. Wraz z żądaniem od widza, by dokonał bezwarunkowej identyfikacji – co

²³ T. Borowski, *U nas w Auschwitzu*, w: idem, *Wybór opowiadań*, wybór i wstęp J. Andrzejewski, Warszawa 1959, s. 128.

wywołuje efekt, który Heilman nazywa „monopatią” (*monopathy*) – następuje natychmiastowe przywrócenie porządku moralnego²⁴.

W obu przypadkach widz z napięciem śledzi losy bohaterów, oba filmy nastawione są przede wszystkim na identyfikację emocjonalną z bohaterem, osiąganą poprzez wykorzystanie założeń gatunkowych filmu sportowego i melodramatyczność.

Józef Hen i Peter Solan niemal pół wieku przed powstaniem filmu *Mistrz* przedstawiają sytuację więźnia-boksera w sposób znacznie bardziej zniuansowany i pozbawiony moralnej dwuznaczności, którą wnosi melodramatyczność. Posługując się pewnymi elementami filmu bokserskiego (bokser, sceny walki, mentor), nie tworzą zwycięskiego dramatu, w którym ład moralny zostaje przywrócony. Tym samym oddają sprawiedliwość nie tylko zwycięzcom/Ocalonym, ale również zamordowanym.

STARCIE MORALNYCH PORZĄDKÓW

Bohaterami filmu są bokserzy – Kominek i Kraft, którzy jednocześnie pozostają w swoich rolach: więźnia i komendanta obozu. Ring w żadnym momencie na gwarantuje im równości. Scenografia zaaranżowanej hali wprowadzie do złudzenia przypomina prawdziwą halę sportową, szczególnie podczas ostatniej, dziesięciorundowej walki: jest widownia, ring z linami, sędzia, trenerzy w rogach ringu, tyle że widownia składa się wyłącznie z esesmanów i ich kobiet, sędzia również należy do systemu represji, Willy wachlujący ręcznikiem i ocierający pot z czoła Kominka nie jest trenerem, lecz ordynansem Krafta, którego kondycja boksera interesuje wyłącznie w związku z zakładami sportowymi, na których pragnie się wzbogacić. W scenie kluczowej walki, zorganizowanej na wzór starć w pozaobozowej rzeczywistości, wśród publiczności przechadza się zastępca Krafta. Kamera ukazuje go trzykrotnie. Spojrzenie Kominka krzyżuje się ze spojrzeniem kapitana Holdera. Gdy rozpoczyna się walka, zastępca komendanta morduje towarzysza boksera, miłośnika sportu Węzłaka, który był dla więźnia

²⁴ Tak o melodramacie pisze Amos Goldberg w recenzji książki *Nazi Germany and the Jews* Saula Friedländera, powołując się m.in. na pracę: R. Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle 1968. Zob. A. Goldberg, *Głos ofiary i estetyka melodramatu w historiografii*, przeł. A. Brzostowska i J. Giebułtowski, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2009, nr 5, s. 232.

mentorem. Holderem kieruje wyłącznie potrzeba udowodnienia Kominkowi, że umiejętności boksterskie i zainteresowanie nim komendanta niczego nie zapewniają. Działanie kapitana podszyte jest również głęboko skrywaną potrzebą rywalizacji z komendantem i wykazania swej wyższości nad nim. Śmierć krąży poza liniami ringu. Nie bez przyczyny Solan montuje scenę śmierci Węzlaka na stercie zwiniętego drutu kolczastego ze sceną walki Kominka i Krafta. Holder i Willy na różne sposoby prowokują boksera. Z różnych powodów pragną, by Kraft poniósł porażkę na ringu.

Dramaturgiczne napięcie filmu wynika z relacji Kraft – Kominek, w której jeszcze jeden aspekt odgrywa niebagatelną rolę. Jest nim cielesność bohaterów, ich męskość. Skodyfikowany w latach trzydziestych m.in. przez Ludwiga Haymanna, boksera i pierwszego redaktora sportowego organu prasowego NSDAP „Völkischer Beobachter”, niemiecki styl boksowania sprowadzał się do walki stopa w stopę, łeb w łeb, do jatki aż do momentu, w którym jeden z walczących padnie, prawdziwej rzezi, bez sztuczek, bez blefów – to właśnie jest „niemiecki boks”²⁵. Boksera musiała zatem charakteryzować przede wszystkim siła, nie taktyka i spryt. Kraft próbuje odgrywać męskość wpisaną w ową wizję. Ma ona w sobie element ewidentnie narcystyczny. Zwalisty, starzejący się, walczący z własnym ciałem Kraft z trudem usiłuje ten wzór realizować. Nie chce więc pokonać słabego, niemal bezbronnego więźnia. Wedle tej logiki:

W obozie SS-mani nie mieli żadnych przeciwników, tylko ofiary, które można było zabić jednym mocniejszym ciosem. W walce z takim przeciwnikiem nie ma żadnej chwały, bo nie ma w niej ryzyka. [...] Podludzie nie mają godności, nie zasługują na szacunek. Dlatego ten, kto traktuje ich bez szacunku, nie może stracić chwały, której tym samym nie posiada²⁶.

Każę go karmić, trenować, zwalnia z najcięższych prac, bo tylko zwycięstwo nad równym przeciwnikiem może dać mu satysfakcję oraz zachować męskość w oczach obserwującej jego zmagania kochanki Helgi. Metamorfozy ciała boksera-więźnia stanowią odwrócenie degradacji ciała innych więźniów, które znaczone jest stopniową utratą wagi i kolejnymi

²⁵ P. Wolski, *Eksces męskości. Narracje boksterskie w literaturze Zagłady*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 194–195.

²⁶ Ibidem, s. 198.

chorobami, a w ostateczności nierzadko „zmuzułmanieniem” i śmiercią. Obozowy termin „muzułman” obejmował nie tylko stan ciała, ale i umysłu: „Tak zwany muzułman [...] nie dysponował już żadną przestrzenią świadomości, w której mogłaby zachodzić konfrontacja dobrego ze złym, szlachetnego z podłym, intelektualnego z nieintelektualnym. Był on po prostu ledwie trzymającym się na chwiejnych nogach trupem, kłębkim fizycznych funkcji w ich ostatnich podrygach”²⁷.

Podobnie jak w klasycznym filmie bokserkim, akcja toczy się od walki do walki czy raczej – poprzez kolejne sparingi do walki. Punkt kulminacyjny akcji stanowi najdłuższe ze starć. Kominek od dawna już wie, jaki zadać cios, by zwyciężyć, ale wie też, jakie może przynieść to konsekwencje. Triumf może oznaczać śmierć. Kominek rozważa więc decyzję o wykorzystaniu swej technicznej przewagi. Zachęcają go do tego inni więźniowie, widząc w gościu boksera szansę na zemstę. Ostatecznie, sprowokowany działaniem Holdera, powala Krafta na deski w sparingu po kluczowej walce, którą Kraft rzekomo wygrywa na punkty. Ku zaskoczeniu esesmanów komendant zachowuje sportowego ducha i zasady *fair play*. W ostatnim akcie uwalnia Kominka, ale jego gest okazuje się podszyty fałszem. Dźwięk syreny, który pojawia się po opuszczeniu przez boksera obozu, uświadamia bohaterowi, że jego wyjście potraktowane zostało jak ucieczka i że w odwecie zginą inni więźniowie. Łaska okazała się pułapką. Powracający w imię solidarności do obozu Kominek odnosi tym samym moralne zwycięstwo nad Kraftem, choć zapewne czeka go śmierć. Wprawdzie porządek scen kolejnych potyczek wpisuje się w schemat filmu bokserkiego, ale miejsce zdarzeń, reguły według których ono funkcjonuje i motywacje zachowań bohaterów oddalają go od tego schematu. O ile w filmie bokserkim walka to przede wszystkim starcie dwóch równych sobie przeciwników, to w filmie Solana na plan pierwszy (m.in. dzięki operowaniu zbliżeniem, portretowymi ujęciami Kominka) walka to stracie człowieczeństwa z barbarzyństwem, a przede wszystkim wewnętrzna walka więźnia-boksera.

Istotnym dopełnieniem napięcia dramaturgicznego zbudowanego wokół głównych bohaterów staje się sposób ukazywania ich otoczenia. Inscenizacja i kamera celowo przysłaniają niekiedy obozową rzeczywistość. Rodzi się

²⁷ J. Améry, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, posłowie P. Weiser, Kraków 2007, s. 8.

napięcie pomiędzy potwornością obozu a pozorem normalności. Strategia ta stosowana jest od pierwszej sceny filmu. W ujęciu otwierającym widzimy worek treningowy, w tle drabinkę gimnastyczną, ręka uzbrojona w rękawicę uderza w worek. Z czasem widoczna staje się zwalista sylwetka boksera. W warstwie dźwięku odgłos uderzeń uzupełniono budzącą niepokój muzyką. Pod koniec sceny pojawia się kobieta, Helga, i z prowadzonego w języku niemieckim dialogu wnioskujemy, że akcja filmu toczy się w czasie wojny. Dopiero jednak w czwartej minucie orientujemy się, że człowiek, którego wzięliśmy pierwotnie za boksera, jest jednocześnie oficerem SS. Za parawanem zamienia strój sportowy na mundur. W drugiej scenie, plenerowej, w szerszych planach zostaje ukazany plac apelowy w obozie. Bokser-komendant zmierza w kierunku stojących w równych szeregach więźniów. Rozwiązanie pozwalające na przysłanianie/odsłanianie lagrowej rzeczywistości zastosowane zostało również w scenie treningu. Kraft wyraża zgodę na wspólne z Kominkiem bieganie poza obozem. Bohaterowie ubrani w dresy przemierzają polne drogi. Przez chwilę nic nie wskazuje na opresyjność tej sytuacji – dopóki kamera nie poszerzy pola widzenia i nie ukaże jadącego za nimi samochodu ze strażnikiem, który trzyma Kominka na muszce. Strategia ta sprzyja pogłębieniu postaci Krafta. Widzimy komendanta w przestrzeni niemal domowej. Przemywa twarz, goli się, w głębi kadru Helga gimnastykuje się według instrukcji płynących z radia. Kraft przegląda się w lustrze. Dostrzega ślady starzenia się na swojej twarzy. Przez chwilę widzimy człowieka, który nie ma już szans na realizację swoich marzeń o kontynuowaniu kariery sportowej po wojnie. W tym sensie jest skazany na klęskę. Twórcy jednak nie pozwalają na to, by w widzach zrodziło się wobec niego współczucie. Nie może być również mowy o usprawiedliwieniu jego postępowania. Inaczej jednak niż w omówionych przypadkach ta sekwencja budowana jest tak, by wydobyć skrajną odmienność sytuacji obu bohaterów. Montowana jest równoległe z ujęciami baraków, w których w nieludzkich warunkach żyje Kominek i inni więźniowie. Chodzi tu więc raczej o poznanie, które jest efektem właściwego zbudowania motywacji zachowań w obrębie filmowej struktury.

W tym aspekcie *Bokser i śmierć* zbliża się do innego kontrowersyjnego ujęcia nazisty w ówczesnym kinie – do *Pasażerki* (1963) Andrzeja Munka. Anette Insdorf zauważa, że dwa istotne elementy łączą te filmy: pogłębiona relacja pomiędzy katem a ofiarą, panem życia i śmierci a więźniem

i pełna siły subtelność w ukazywaniu skrajnego okrucieństwa w obozie²⁸. W *Pasażerce* umieszczono scenę, w której Liza, obozowa nadzorczyzna, przygląda się zza ogrodzenia prowadzonym do komory gazowej żydowskim dzieciom. Jest wyraźnie poruszona i opanowuje emocje dopiero wówczas, gdy spostrzeżga, że za jej plecami staje Marta, więźniarka. W filmie *Bokser i śmierć* w równie mocno oddziałującym na emocje widzów skrócie ukazano Zagładę Żydów. Kominek nadzorowany przez esesmana idzie do lazaretu. Za płotem widzi Żydów – kobiety, dzieci i starców, którzy dotarli do obozu w ostatnim transporcie. Jego wzrok pada na skazańców i na przynależące do nich rzeczy. Gdy wraca, nie ma już ludzi, zostały tylko przedmioty: walizki, kule, wózki dziecięce i inwalidzkie, zabawki, futerał ze skrzypcami. Gęsty dym z komina spowija niebo. Zdaje się dusić bohatera. Z jego gardła wydobywa się krzyk. To, co zobaczył to kolejny powód, by jednak nie powstrzymać się przed zadaniem Kraftowi ostatecznego ciosu. W obu filmach postaci esesmanów – Lizy i Krafta – wykraczają poza kliszowy, jednowymiarowy wizerunek obozowych nadzorców. Zniuansowanie sprawia jednocześnie, że ich wyrafinowane okrucieństwo, ukryte pod pozorami niesienia pomocy czy zachowań *fair play* – okazuje się szczególnie przerażające.

Film o bokserze, którego miejscem akcji jest obóz, nie może być tylko filmem sportowym. Konwencja filmu bokserskiego rozpada się lub ulega modyfikacjom pod naporem obrazów ekstremalnego, nieporównywalnego z niczym doświadczenia. Osuwa się w melodramat jak w *Triumfie ducha* czy *Mistrzu*, jeśli ma nieść konsolację. Twórcy koncentrują się na walce bohatera o przetrwanie, walki bokserskie są traktowane wyłącznie jako narzędzie, dające szansę na przeżycie. Walki w filmie *Bokser i śmierć* pozostają w centrum – tyle tylko, że nie są już wyłącznie starciem dwóch mężczyzn o określonej sile fizycznej, lecz starciem dwóch porządków moralnych. Tematem, który niejako majaczy w tle filmu, jest klęska naszej nowoczesnej cywilizacji, ufundowanej na przekonaniu, że wypracowane w jej obrębie reguły (w tym reguły sportowe) mogą nas ochronić przed barbarzyństwem.

²⁸ A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 2003, s. 55–56.

Bibliografia

- Améry Jean, *Poza winą i karą. Próby przełamania podjęte przez złamanego*, przeł. R. Turczyn, posłowie P. Weiser, Homini, Kraków 2007.
- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szost, Wydawnictwo Znak, Kraków 1985.
- Borowski Tadeusz, *U nas w Auschwitzu*, w: idem, *Wybór opowiadań*, wybór i wstęp J. Andrzejewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
- Fedorowicz Andrzej, *Gladiatorzy z obozów śmierci*, Bellona, Warszawa 2020.
- Goldberg Amos, *Głos ofiary i estetyka melodramatu w historiografii*, przeł. A. Brzostowska i J. Giebułtowski, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2009, nr 5.
- Grindon Leger, *Knockout – the Boxer and Boxing in American Cinema*, University Press of Mississippi 2011.
- Guzek Mariusz, *W małym miasteczku Państwa Słowackiego. „Sklep przy głównej ulicy”, w: Gefilte film. Motywy żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Austeria, Kraków 2008.
- Hen Józef, „Bokser i śmierć”, w: idem, *Bokser i śmierć. Wybór opowiadań*, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Hen Józef, *Nie boję się bezsennych nocy... z książki trzeciej*, Czytelnik, Warszawa 2001.
- Hučko Tomáš, „Bokser i śmierć” – udana słowacko-polska koprodukcja filmowa, do której nie doszło, w: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty filmowe*, red. E. Ciszewska, M. Góralik, Wydawnictwo UŁ, PWSFTviT, Łódź 2018.
- Insdorf Annette, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge University Press 2003.
- Liehm Antonin J., *Filmy pod specjalnym nadzorem. Doświadczeni czechosłowackie*, przeł. A. Jagodziński, P. Krauze, T. Grabiński, „Film na Świecie” 2003, nr 404.
- Lipoński Wojciech, *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Sport i Turystyka, Warszawa 1987.
- Sowińska Iwona, *Kino Czechosłowacji. Cud po cudzie*, w: *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Syska, I. Sowińska, Universitas, Kraków 2015.
- Szafran Eleonora, *Mistrz. Tadeusz „Teddy” Pietrzykowski*, Ringier Axel Springer, Warszawa 2021.
- Świętochowska Grażyna, *Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego*, „Panoptikum” 2014, nr 13.
- Wolski Paweł, *Eksces męskości. Narracje bokserskie w literaturze Zagłady*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.

Źródła internetowe

- Hen Józef, *Kiedys oszustów w sporcie było mniej*, PrzegladSPORTOWY.onet.pl, 6.06.2014, <https://przegladSPORTOWY.onet.pl/inne-sporty/jozef-hen-kiedys-oszustow-w-sporcie-bylo-mniej/3n2dt22> (dostęp 8.12.2021).

***The Boxer and Death*. A Boxing Film and a Story About Auschwitz**

The author shows Solan's work *The Boxer and Death* against the background of Czechoslovakian cinematography productions of the time and interprets it in relation to the literary prototype – a short story by Józef Hen. An important analytical and interpretative context are other film works about boxers-prisoners in concentration camps and sports film conventions.

Keywords: concentration camp; boxing; boxer; Józef Hen; Peter Solan; sports film; adaptation

Data przesłania tekstu: 22.01.2022

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.02.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 29.04.2022