

# CZY ZIEMIA NASZA JEST WSPANIAŁA<sup>1</sup>, CZY MOŻE JESTEŚMY ŚLEPI NA ZŁO? NOWOCZESNOŚĆ I ZAGŁADA WEDŁUG ROYA ANDERSSONA

DAGMARA JASZEWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
d.jaszewska@uksw.edu.pl  
ORCID 0000-0002-5880-9609

## Wstęp

Roy Andersson, szwedzki awangardowy reżyser filmowy, urodzony w 1943 roku, jest – jak sam mówi – napiętnowany Zagładą:

Holokaust to coś, co prześladowa mnie przez całe życie. Jak ludzie mogą zachowywać się tak, jak zachowywali się w czasach nazistowskich, a nawet obecnie, w czasach kolonializmu. Urodziłem się w 1943 roku, wtedy nazistowskie Niemcy były w najgorszym stanie. Był to szczyt okresu gazowania. Zawsze coś czułem... Poczucie winy z tego powodu. Oczywiście nie brałem w tym udziału, ale czuję się winny, ponieważ myślę o ludziach, którzy zostali zamordowani<sup>2</sup>.

Andersson niejednokrotnie wypowiadał się krytycznie na temat odpowiedzialności Szwedów za nazistowskie zbrodnie – również za pomocą sztuki<sup>3</sup>. Mimo to nie poświęcił tej tematyce żadnego filmu (choć kino jest dla niego najważniejszym medium artystycznej komunikacji). Bezpośrednie odwołania do Shoah znajdziemy jedynie w dwóch dziełach reżysera, a właściwie w dwóch scenach z owych filmów. Pierwsza z nich pochodzi z filmu pt.

<sup>1</sup> Ten fragment tytułu jest trawestacją tytułu analizowanego w artykule filmu Roya Anderssona pt. *Ziemia jest wspaniała* (*World of Glory*, 1991).

<sup>2</sup> Cyt. za.: S. Rupe, *Roy Andersson: Reflections*, „Fandor”, 15.06.2015, <https://keyframe.fandor.com/roy-andersson-reflections> (dostęp 15.01.2025).

<sup>3</sup> Reżyser był współautorem muzealnej wystawy poświęconej tematyce Holokaustu (zatytułowanej „Sweden and the Holocaust”, która miała miejsce w Goeteborgu w 2007 roku).

*Ziemia jest wspaniała*<sup>4</sup> z 1991 roku i przedstawia horrendalny obraz nagich ludzi stłoczonych w ciężarówce, a następnie zagazowanych. Druga scena, wyraźnie nawiązująca do pierwszej, pochodzi z filmu z 2015 roku pt. *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*<sup>5</sup>. Również ona przedstawia – specyficzną co prawda<sup>6</sup> – komorę śmierci, do której jednak zagnani zostają (i zamęczeni w niej) afrykańscy niewolnicy. Inne nawiązania do Zagłady w filmach Anderssona są niejednoznaczne<sup>7</sup>.

Obie wspomniane wyżej sceny przedstawiające komory śmierci stanowią surrealistyczne obrazy, w których realizm łączy się z fantastyką (szczególnie w przypadku *Gołębia*...) – nie można ich określić mianem filmowych p r z e d s t a w i e ń Zagłady. Nie można też powiedzieć, żeby filmy te (nawet *Ziemia*..., w której zobaczyć można mobilne komory gazowe używane przez nazistów w czasie Holokaustu) były p o s ь w i ę c o n e tematyce Shoah. Wspomniane wyżej sceny stanowią po prostu jedno z wielu *tableau vivant*, luźno powiązanych ze sobą pod względem fabuły, z których składają się filmy reżysera. Czy można z nich wyczytać przekaz reżysera na temat Zagłady?

Celem mojego artykułu jest właśnie próba odczytania tego przekazu na podstawie analizy i interpretacji wspomnianej sceny z filmu *Ziemia*...

<sup>4</sup> R. Andersson, *Ziemia jest wspaniała* (*Härlig är jorden*), 1991. W artykule posługiwać się będę skrótem: *Ziemia*...

<sup>5</sup> R. Andersson, *Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu* (*En Duva satt på en gren och funderade på tillvaron*), 2015. W artykule posługiwać się będę skrótem: *Gołąb*...

<sup>6</sup> Jest to wytwór wyobraźni artysty: olbrzymia obrotowa komora w kształcie walca, zakończona wypustkami w kształcie trąbek, która jest jednocześnie miejscem zbiorowej kaźni, jak i instrumentem muzycznym (krzyki umierających są przekształcane przez modulatory w harmonijną muzykę).

<sup>7</sup> Mniej oczywistym nawiązaniem do zbrodni Holokaustu jest scena z filmu *Pieśni z drugiego piętra* (2000). Głównego bohatera nawiedza na stacji kolejowej duch-zjawa: błądy młodzienc, ze sznurem owiniętym wokół szyi. Chłopak wspomina natrętnie swoją siostrę, której nie może odnaleźć; oboje zginęli z rąk hitlerowców (w reminiscencyjnej scenie widzimy powieszoną już dziewczynę oraz chłopca, któremu oprawcy nakładają sznur na szyję). Zjawa mówi po rosyjsku: w szwedzkim filmie pojawiają się rozpaczliwe słowa w tym języku: „ja nie mogu najti swaju siestry” (Я не могу найти свою сестру). To mogłoby wskazywać na fakt, że ofiarami egzekucji są rosyjskojęzyczni Żydzi – ale to zbyt mało, by scenę tę można było jednoznacznie skojarzyć z Shoah. W innych filmach Anderssona znajdują się natomiast odwołania do nazizmu, takie jak symbol swastyki i nadlatujące nad miasto hitlerowskie bombowce (*Do ciebie, człowieku*, 2007) czy obraz zbombardowanego miasta i postać Hitlera ukrywającego się w bunkrze (*O nieskończoności*, 2019).

(w odniesieniu do całego filmu). Wybrałam ją, ponieważ – podobnie jak inni krytycy – nie mam wątpliwości, że przywołuje ona Shoah<sup>8</sup>. Drugim moim celem jest próba oceny owej filmowej „wypowiedzi na temat Zagłady” z perspektywy debaty nad (nie)przedstawialnością Shoah i od dawna formułowanej w jej ramach krytyki filmowych obrazów Zagłady. Z tej szerokiej debaty wybrałam dwa zagadnienia: 1. pytanie o możliwość ukazania w surrealistycznym filmie historycznej prawdy o Zagładzie; 2. pytanie o to, czy oryginalna stylistyka Anderssona nie zakłóca przesłania etycznego filmu.

Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej, wykorzystując metody filmoznawstwa (ukierunkowanego na antropologię filmu), dokonam analizy i interpretacji sceny z *gaswagen* w odniesieniu do całego filmu, próbując odczytać, co Andersson mówi na temat Zagłady. W drugiej skupię się na analizie filmowej formy, czyli na tym, jak artysta opowiada o Zagładzie. To krytyczne spojrzenie na formę przekazu charakterystyczne jest dla nauk o komunikowaniu i mediach, które analizują film jako komunikat<sup>9</sup>.

## 1. Analiza i interpretacja filmu

Mimo że w tak niewielu filmach (a raczej scenach) pojawiają się u Anderssona nawiązania do Zagłady, zakładałam, że reżyser mówi o niej filmowym językiem rzeczy istotne. Jego wcześniejsze dzieła konsekwentnie koncentrowały się bowiem na problemie zła związanego z przemocą i wojną, zwłaszcza z II wojną światową. Analizując wspomnianą wyżej scenę z miedzianym cylindrem z filmu *Gołąb...*, wskazałam, że reżyser zdołał ukazać w niej dużo prawdy o wojnie – o okrucieństwie i potworności ludobójstwa, bezradności ofiar, obojętności katów i świadków<sup>10</sup>. Spodziewam się więc, że również w filmie

<sup>8</sup> Jeśli chodzi o film *Gołąb...*, to powiązania z Zagładą są bardziej wieloznaczne, niemniej również z tego filmu można odczytać istotne znaczenia na temat Zagłady. Wymagałyby one jednak osobnych badań.

<sup>9</sup> O komunikacyjnym podejściu do badania filmu, m.in. w odniesieniu do teorii Sola Wortha i Calvina Prylucka, pisze Mariola Marczak w artykule pt. *Komunikowanie wartości w filmie jako medialnym przekazie audiowizualnym*, „Kultura – Media – Teologia” 2024, nr 50.

<sup>10</sup> Zob. D. Jaszewska, *Wojna to tylko część piekła nowoczesności. Roya Anderssona wizualna teoria wojny na podstawie filmu Gołąb siedzi na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, [w:] *Kulturowe konteksty wojny*, red. M. Ciesielski, P. Pawlak, S. Szykowna, Poznań–Gniezno 2023, s. 57–83; Eadem, *Bar, mundur i Hymn Bojowy Republiki – symbolika i retoryka wojny w dwóch scenach filmu Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, „Facta Simonidis” 2024, nr 17 (2), s. 65–87.

*Ziemia...* odnajdę podobny przekaz – szczególnie, że zawiera on scenę bez wątpienia przywołującą Zagładę.

Znaczącą rolę w Anderssonowskim komunikowaniu przesłania o II wojnie światowej (w tym również Zagładzie) odgrywa anachroniczne rozumienie czasu. W tworzonych przez artystę filmowych światach przeszłość, teraźniejszość, a nawet przyszłość istnieją jednocześnie, a historia „czai się tuż za rogiem”, niesiona przez przedmioty i budynki, przywoływana przez wizje bohaterów i retrospekcje<sup>11</sup>. Andersson sugeruje, że wojna nie jest zamkniętym rozdziałem historii, lecz pozostaje doświadczeniem współczesności. Szczególnie w odniesieniu do Zagłady kwestia ta nabiera wymiaru etycznego: czy Anderssonowski anachronizm w *Ziemi...* można odczytać jako próbę przywracania pamięci o największej katastrofie XX wieku? I na ile taka konstrukcja czasoprzestrzeni otwiera możliwość stawiania pytań o powszechną odpowiedzialność Europejczyków za wojenne okrucieństwa? We wcześniejszych analizach *Gołębia...* wskazywałam, że anachroniczne zestawianie postaci i wydarzeń dawnych z dzisiejszymi – a także wędrówka symboli między różnymi czasami<sup>12</sup> – odsłania uniwersalny charakter wojennego zła. Jego sprawcami mogą być bowiem zarówno świadkowie historycznych zdarzeń, jak i ludzie współcześni; żołnierze i cywile, mężczyźni i kobiety<sup>13</sup>. Obecnie ów wątek uniwersalności zła wojny chcę uzupełnić o kwestię współodpowiedzialności Europejczyków za Shoah.

Kolejnym wątkiem, którego spodziewam się w *Ziemi...*, jest – zgodnie z tytułem niniejszej pracy – powiązanie Zagłady z kulturą nowoczesności. Już wcześniej pisałam o tym, jak mocno przemoc i wojna łączą się u Anderssona z logiką nowoczesności: o piekle wojny i ludobójstwa, zgotowanym innym w ramach naszej cywilizacji<sup>14</sup>; o nowoczesnych mechanizmach legalizacji zła<sup>15</sup>. Czy podobnie będzie i tym razem? Czy film *Ziemia...* ukaże mechanizmy nowoczesności i jej powiązania z – tym razem dosłownie rozumianą – Zagładą?<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Zob. D. Jaszevska, *Bar...*, op. cit., s. 81-83.

<sup>12</sup> Zob. ibidem.

<sup>13</sup> Zob. ibidem, s. 83-85.

<sup>14</sup> Zob. D. Jaszevska, *Roy Andersson i piekła nowoczesności: analiza kulturoznawczo-teologiczna*, [w:] *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*, red. B. Wieczorek, Kraków 2018, s. 61-81.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 78. Zob. eadem, *Bar...*, op. cit.

<sup>16</sup> Zob. D. Jaszevska, *Wojna...*, op. cit., s. 63, 74, 76-80 i in.

Dodam, że moje dotychczasowe badania nad motywem wojny w twórczości Anderssona pozwalają przypuszczać, że możliwe jest opowiedzenie czegoś istotnego o Zagładzie na podstawie analizy jednej tylko sceny filmu. Po pierwsze dlatego, że w filmach tego reżysera nie ma przypadkowych *tableau* – każde z nich „ugina się pod ciężarem znaczeń”<sup>17</sup> i jest potrzebne do zbudowania przesłania filmu. Po drugie, Andersson zdaje się mieć oryginalny sposób na subtelne pokazywanie zła w swoich filmach: daje tylko jeden wymowny obraz przemocy obok wielu obrazów znacznie łagodniejszych, przedstawiających codzienność współczesnego *everymana*. Przekaz o złu powstaje dzięki „wędrówce symboli” pomiędzy tym mocnym obrazem a innymi, mniej szokującymi<sup>18</sup>. Taką funkcję „mocnego obrazu” pełni w *Ziemi...* scena z *gaswagen*. Prawdopodobnie więc Anderssonowski przekaz o Zagładzie będzie można odczytać także w relacji do pozostałych *tableau* filmu. Po trzecie, należy pamiętać, że dosłownych obrazów wojny czy Zagłady w twórczości Anderssona jest niewiele także dlatego, iż reżyser nie poświęca swoich filmów konkretnym wydarzeniom historycznym ani postaciom. Artysta tworzy bowiem od lat kino filozoficzne, w którym symbolicznie przedstawia kondycję jednostki we współczesnej kulturze Zachodu. To właśnie ten problem jest właściwym tematem jego twórczości – poczynwszy od filmu *Ziemia...*, poprzez słynną trylogię, której znaczący podtytuł brzmi *O istotach człowieczych*<sup>19</sup>, aż po ostatni film z 2019 roku – *O nieskończoności*. Dlatego przypuszczam, że również Zagłada będzie w filmach Anderssona – jakkolwiek by to nie zabrzmiało – tylko jednym z wielu aspektów nowoczesności, które reżyser uznał za znaczące dla ukazania kondycji współczesnego człowieka. Mimo to uważam, że opowiadanie o Zagładzie jako części nowoczesności nie będzie umniejszaniem jej znaczenia (zgadzam się tu z Zygmuntem Baumanem).

<sup>17</sup> Zob. ibidem, s. 61; zob. także: E. Tucan, „*Beloved Be the Ones Who Sit Down*”: *Aesthetics and Political Affect in Ro ect in Roy Andersson y Andersson's „Living” Trilogy*, Communication Theses, Department of Communication, Georgia State University, 5.07.2016, s. 16.

<sup>18</sup> Tak było w *Gołębiu...* – jedna tragiczna w swej wymowie scena z miedzianym walcem, przywołująca ludobójstwo, wśród wielu innych o humorystycznej wymowie. Szwedzki reżyser zdaje się unikać epatowania obrazami zbrodni; można powiedzieć, że dawkuje obrazy przemocy, ukazując w swoich filmach naprawdę konieczne minimum – potrzebne do tego, by zdefiniować przemoc i zło obecne w zachodniej kulturze.

<sup>19</sup> Poza filmem *Gołąb...* w jej skład wchodzi jeszcze film *Pieśni z drugiego piętra* (2000) oraz *Do Ciebie, człowieku* (2007).

Nagły powrót Zagłady – przerażający i absurdalny

Pierwszy kadr, jaki pojawia się w filmie *Ziemia...*, przedstawia nagich ludzi stłoczonych we wnętrzu ciężarówki. Po lewej i po prawej stronie pojazdu stoją osoby ubrane w białe koszule, garnitury i garsonki, trzymające w dłoniach teczki i płaszcze – bacznie obserwujące akcję. Na rampie prowadzącej do pojazdu znajduje się matka z dzieckiem, które przeraźliwie krzyczy i zapiera się, by nie wejść do środka (il. 1). Matka wydaje się pogodzona z losem – pomaga prowadzić swoje dziecko na śmierć, wśród krzyków jednego z cywili i kopniaków wymierzonych przez niego w rampę. Po zamknięciu drzwi do samochodu podłączona zostaje rura z gazem. Wśród krzyków w wnętrzu pojazdu ciężarówka odjeżdża, żegnana milczeniem kilkunastu świadków (il. 2).

Zgadzam się z Dagmar Brunow, która napisała, że jest to jedna z najbardziej okrutnych scen w historii filmu<sup>20</sup>. Ukazuje powrót Zagłady, która miała już nigdy się nie wydarzyć: nagły, bez żadnego uprzedzenia, bez znieczulenia. Oto w samym środku współczesnej Szwecji, gdzieś na opustoszałym placu podmiejskiego osiedla (widać z prawej strony kadru współczesny blok mieszkalny), rozgrywa się scena żywcem wzięta z czasów Holokaustu (badacze nie mają co do tego wątpliwości<sup>21</sup>). Obraz ten przywołuje Zagładę za pomocą oczywistych znaków: stłoczeni w ciężarówce nadzy ludzie konotują europejskich Żydów uśmiercanych spalinami w mobilnych komorach gazowych (tak jak to miało miejsce w historii<sup>22</sup>).

Scena ta nie przedstawia oczywiście Zagłady w sensie historycznym – jest to bowiem obraz symboliczny, surrealistyczny, w którym w roli katów i świadków zdarzenia związanego z Shoah występują współcześni Szwedzi.

<sup>20</sup> Zob. D. Brunow, *The language of the complex image: Roy Andersson's, political aesthetics*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2010, nr 1, [https://doi.org/10.1386/jscs.1.1.83\\_1](https://doi.org/10.1386/jscs.1.1.83_1), s. 83 (dostęp 10.03.2025).

<sup>21</sup> Zob. ibidem.

<sup>22</sup> Mobilnych komór gazowych używano zwłaszcza na wschodnich terenach okupowanych, m.in. w Polsce. Po raz pierwszy użyto ich przed wojną, w ramach akcji T4, mającej na celu eksterminację niepełnosprawnych i chorych psychicznie Niemców. Zabudowana tylna część ciężarówki była od środka obita blachą, a w drewnianej podłodze był otwór. Ofiary zapędzano do środka, po czym do szczelnie zamkniętej komory tłoczono tlenek węgla z butli (w pierwszych egzemplarzach) albo spaliny z pracującego silnika. Zob. M. Zimmerman, „Kto tu trafia, ten świata już nie zobaczy”. O trzech, co uszli z laboratorium Zagłady, Wiadomości Onet Kraj z 14 marca 2024, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/kto-tu-trafia-ten-swiatea-juz-nie-zobaczy-o-trzech-co-uszli-z-laboratorium-zaglady/gmdoi86> (dostęp 20.12.2024).



Il. 1. Ofiary zagnane do *gaswagen* – kadr otwierający film *Ziemia jest wspaniała* (1991)



Il. 2 a i b. Podłączenie gazu (a) i odjazd ciężarówki (b)

Ale jednocześnie jest to obraz niesłychanie realistyczny. Widzimy w tej scenie istotę Zagłady: dehumanizację ofiar, obnażonych i stłoczonych w komorze śmierci, anonimowych – ludzką masę, a nie ludzi; niepojętą obojętność katów i świadków na mrozące krew w żyłach krzyki przerażonego dziecka. Widzimy przejmującą wizualizację tej tragedii, a jednocześnie wiemy, że „szwedzki Holokaust” nie miał miejsca w historii. Jest to paradoks, o którym tak napisał jeden z krytyków: „Jeśli jest możliwe, aby sekwencja była całkowicie niejednoznaczna i całkowicie jednoznaczna, oto ona”<sup>23</sup>.

Dlaczego Andersson przeniósł Holokaust w realia współczesnej Szwecji? Czemu służy ten anachronizm? Według Dagmar Brunow scena ta doskonale pokazuje „estetyczną politykę” charakterystyczną dla tego reżysera: Andersson

<sup>23</sup> S. Rupe, op. cit.

„kondensuje w jednym obrazie różne warstwy czasu” i w ten sposób „podnosi kwestię naszego etycznego stosunku do przeszłości, w tym Holokaustu”<sup>24</sup>. Julianne Yang dodaje, że anachroniczne sceny w filmach Anderssona pomagają „wizualizować i wysuwać na pierwszy plan kwestie etyczne”, które – zdaniem Yang – dotyczą „odpowiedzialności lub winy za wydarzenia z przeszłości historycznej”<sup>25</sup>. W tym przypadku reżyser oczywiście podejmuje nurtujący go – o czym wspominałam na początku artykułu – temat odpowiedzialności Szwecji za Holokaust.

Jednak Andersson pokazuje coś jeszcze. Nie na darmo ubrał katów i świadków Zagłady w garnitury. Zdaniem Dagmar Brunow, jeśli aktorzy w tej scenie nosiliby mundury, zbyt łatwo przyszłoby widzom zdystansowanie się do nich, a tym samym porzucenie refleksji o współodpowiedzialności za Zagładę<sup>26</sup>. Tymczasem Andersson czyni świadkami sceny gazowania cywilów, ludzi takich jak my. Można powiedzieć, że artysta wizualnie przedstawia znaną (a spopularyzowaną przez Baumana) tezę o nowoczesnym charakterze Zagłady, która nie mogłaby zaistnieć w tej formie bez aparatu biurokratycznego, bez cywilów, urzędników, architektów i przedsiębiorców, „porządných ludzi”, którzy na co dzień „tylko wykonywali swoją pracę”<sup>27</sup>. Ta interpretacja stanie się wyraźniejsza w kontekście analizy dalszych scen filmu. Już teraz możemy jednak zauważyć, że masowy mord odbywa się legalnie, na mocy prawa; nie jest to spontaniczny lincz, ale zaplanowana procedura. Egzekucja wykonywana jest najwyraźniej zgodnie z planem, przez wyznaczone do tego osoby, przy użyciu właściwych narzędzi. Wszystko jest pod kontrolą – i to właśnie jest przerażające. Postawa katów jest obojętna; ich działania są rutynowe, niemal biurokratyczne, umożliwiające sprawną i efektywną likwidację tych, którym odmówiono miana ludzi. Jak pisał Bauman, „wybór fizycznej eksterminacji jako właściwego sposobu realizacji zadania Zagłady był efektem rutynowych biurokratycznych procedur: dostosowania środków do celów, zrównoważenia

<sup>24</sup> Zob. D. Brunow, op. cit., s. 84 i n. Tłumaczenie własne.

<sup>25</sup> J.Q. M. Yang, *Filming Guilt about the Past through Anachronistic Aesthetics: A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*, „Scandinavian Studies” 2017, nr 89 (4), s. 6, [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/67734/09YANG\\_september17final.pdf?sequence=2](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/67734/09YANG_september17final.pdf?sequence=2) (dostęp 10.03.2025).

<sup>26</sup> Zob. D. Brunow, op. cit.

<sup>27</sup> Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 1987.

budżetu, zastosowania uniwersalnych reguł działania<sup>28</sup>. Środki rzeczywiście są idealnie dostosowane do celów – badania naukowe zlecone przez nazistów jasno przecież wykazały, że zarówno nieświadomość ofiar co do celu ich wtłoczenia do komory gazowej, jak i fakt ich ukrycia przez oczami katów, podnosi skuteczność śmiertelnej operacji<sup>29</sup>. Również budżet tejże operacji jest zrównoważony. W ciężarówce widzimy stłoczone ciała; nie uruchamia się jednak maszyny śmierci dla pojedynczej ofiary. Wcześniej, w filmie *Gołęb...*, Andersson pokazał, że nowoczesna efektywność może mieć dodatkowy walor estetyczny: w miedzianym walcu dzięki większej liczbie ofiar można było uruchomić równomiernie wszystkie trąbki.

Garnitury i garsonki są symbolem – jeszcze bardziej niż mundury – porządku, legalności, ale też wysokiego poziomu rozwoju nowoczesnej cywilizacji. Konotują postać urzędnika: ich elegancki, schludny wygląd potwierdza, że reprezentują poważne i dostojne instytucje, działające w sposób cywilizowany i mądry. Urzędnik to ktoś, kto z ramienia państwa służy ludziom, zaspokaja ich potrzeby. Jego obecność na egzekucji potwierdza, że: „[...] Zagłada była efektem prawdziwie racjonalnej troski, a stworzyła ją biurokracja wierna swej naturze i swojemu celowi”<sup>30</sup>. Nowoczesny porządek ma również wymiar estetyczny: scena gazowania jest starannie zaplanowana, kadr proporcjonalny i symetryczny, scenografia minimalistyczna, świadkowie są elegancko ubrani, a wokół panuje ład. To, co przerażające, brzydota cierpienia i śmierci, zostaje ukryte przed oczami widzów. Jak pisze Bauman, „Kulturowy zakaz wchodzenia w zbyt bliski kontakt z drugim ciałem służy zatem jako skuteczna ochrona przed rozproszonymi przygodnymi wpływami, które mogłyby naruszyć centralnie sterowany model porządku społecznego”<sup>31</sup>. W tej scenie rzeczywiście porządek procedury zabijania nie został naruszony.

Prawo zezwala na mord, odbywa się on na mocy wyroku legalnego sądu, który w zachodnim społeczeństwie jest jedynym źródłem moralności.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>29</sup> Mateusz Zimmerman opisuje to następująco: „Ludzie Langego już wiedzieli, że zabijanie przebiega sprawniej, jeśli ofiary są zwodzone do ostatniej chwili. Żydów przywożono do otoczonego płotem pałacu, esesman witał ich uspokajającą przemową, zapowiadając, że pojadą do obozu w Austrii – ale najpierw muszą poddać się dezynfekcji”. Zob. M. Zimmerman, op. cit.

<sup>30</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2012, s. 56.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 209.

Zygmunt Bauman przywołuje w tym kontekście pojęcie „adiaforyzacji etycznej stosunków międzyludzkich”, dotyczące neutralności moralnej nowoczesnych społeczeństw, w których uniwersalne instytucje przejmują odpowiedzialność i moralność<sup>32</sup>. Świadcowie sceny gazowania najwidoczniej mają pełne zaufanie do chłodnych racjonalnych procedur nowoczesności. Ich powaga i spokój, niewzruszenie nawet wobec krzyku dziecka, przywodzą też na myśl obowiązującą w nowoczesności zasadę „afektywnej neutralności”. Ludzkie uczucia, emocje, odruchy są w instytucji niepotrzebne i tylko zakłócają racjonalne działanie. To ilustruje inną myśl Baumana:

Najbardziej zatrważającym odkryciem Zagłady jest to właśnie, że organizacja nowoczesna pozwala na dokonywanie dzieł barbarzyńskich na zimno i na trzeźwo, tak właśnie, jak tego żąda nowoczesny kult rozumu. Męczy więc i spać nie daje nie tyle zagadka „jak o n i mogli tego dokonać”, ile podejrzenie (spójrzmy prawdzie w oczy!), że to m y mogliśmy lub możemy – jeśli nie w tym, to w innym akcie ludobójstwa – znaleźć się wśród wykonawców<sup>33</sup>.

Nie stało się nic? Banalność zła według Roya Anderssona

W następnych *tableau*, z których składa się film, nie ma już żadnych wątków przywołujących Holokaust ani też bezpośrednich odniesień do pierwszej sceny. Widzimy w nich głównego bohatera filmu (obecnego przedtem na egzekucji), który „oprowadza nas” po swoim zwyczajnym życiu agenta nieruchomości, mówiąc wprost do kamery. W pierwszych scenach prezentuje widzowi swoją codzienność, przedstawiając mu w kolejności: swoją matkę leżącą w szpitalu, grób ojca, miejsce pracy, mieszkanie, łóżko, wannę, samochód itd. Jego życie wygląda na regularne, poprawne i uporządkowane: jest w nim miejsce na pracę, sen, posiłki, wizytę u fryzjera i w salonie obuwniczym, a nawet w kościele. W pracy obowiązują jasne reguły („nie mogą kupić mieszkania ludzie nie posiadający odpowiedniej ilości pieniędzy”). Wiadomo, że w kuchni spożywa się posiłki na co dzień, a w salonie wtedy, kiedy przychodzą goście. Wszystko w życiu tego agenta nieruchomości jest dobre i właściwe, zaplanowane – nawet miejsce przyszłego pochówku całej rodziny (jego ojciec przed śmiercią

<sup>32</sup> Zob. Z. Bauman, *O nowoczesności...*, op. cit., s. 123. Co ciekawe, źródeł tego zjawiska upatruje Bauman w działaniu Kościoła – pierwszej tak uniwersalnej instytucji.

<sup>33</sup> Ibidem, s.119.

„wszystko przewidział”, za co bohater dziękuje mu w czasie wizyty na cmentarzu). Nowoczesny ład konotują też wystylizowane, minimalistyczne wnętrza wszystkich scen, a także regularne, powtarzalne motywy modernistycznej architektury<sup>34</sup>. Wreszcie „porządnie” żyje sam bohater – odwiedza chorą matkę, grób ojca, chodzi rzetelnie do pracy. Oficjalna narracja brzmi: jesteśmy porządni, wszystko w naszym życiu jest poukładane, nic nie jest przypadkowe (to ogólny motyw wszystkich filmów Anderssona<sup>35</sup>). Ta przewidywalność i społeczny ład to przecież największa zdobycz nowoczesności – czyż nie na to wskazuje przewrotny tytuł filmu: *Ziemia jest wspaniała*?

Na początku uderzający jest kontrast pomiędzy potworną treścią pierwszej sceny, a zwyczajną i wręcz banalną (na pierwszy rzut oka) zawartością scen kolejnych. Jednak w miarę gdy oglądamy kolejne *tableau*, szok ten stopniowo zanika; to, co się wydarzyło w pierwszej scenie, coraz bardziej się oddala, blaknie i wydaje się mniej znaczące. Reżyser uzyskuje ten efekt na dwa sposoby. Po pierwsze, na tle monotonicznych ujęć przedstawiających spokojną codzienność szwedzkiego *everymana* treść początkowej sceny coraz bardziej jawi się jako niepasujący, absurdalny element filmu. Jej status jest coraz bardziej niejasny (czy to jawa, czy wizja głównego bohatera?). Film uruchamia jednak również odwrotny proces: potworność obrazu sugerującego Holokaust staje się coraz bardziej oswojona, ponieważ scena ta z jakiegoś powodu pasuje do szwedzkiej codzienności. Prerażający spokój sceny gazowania (zakłócony tylko przez krzyk dziecka) jest identyczny w kolejnych *tableau* przedstawiających życie bohatera: czy to będzie wizyta w szpitalu u chorej matki, czy pójście do biura, czy kąpiel w wannie. Potworne zło staje się zwyczajne, bo w wizji reżysera jest częścią codzienności współczesnego szwedzkiego handlarza nieruchomości. Doskonale wpisuje się w sterylne, dobrze zorganizowane i obojętne przestrzenie nowoczesności; współgra z portretami biur i gabinetów dentystrycznych, z uporządkowanym życiem mieszkańców *every*-miasta. Tu i tam

<sup>34</sup> Zob. D. Jaszewska, *Modernité, miasto i współczesny człowiek. W poszukiwaniu wizualnej teorii nowoczesności w filmach Roya Anderssona i Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2021, nr 48.

<sup>35</sup> Motyw ten szczególnie wybrzmiewa w filmie *Gołąb...* „Ciesz się, że wszystko u ciebie w porządku” – zdanie to wypowiada wiele postaci filmu, rozmawiając przez telefon z innymi osobami. Brzmi ono jednak bardzo fałszywie na tle nędznego (duchowo), jałowego życia, jakie prowadzą bohaterowie, co podkreśla fakt, że za każdym razem odbiorca nie rozumie tego komunikatu i musi on zostać przez nadawcę powtórzony.



Il. 3 a-d. Zwyczajne i uporządkowane (?) życie agenta ubezpieczeniowego – sceny z codziennego życia bohatera *Ziemni*...

widzimy przecież takich samych ludzi: postaci ubrane w garnitury, statyczne, blade, pozbawione energii i emocji, wykonujące planowo i systematycznie swoje obowiązki. Po prostu jedne z nich dotyczą pracy zawodowej, a drugie eksterminacji Żydów.

Reżyser nie podkreśla więc odmienności pierwszej sceny, nie akcentuje jej potworności. Żadnych najazdów kamery, zbliżeń na twarze ofiar czy świadków. Kamera rejestruje zajście niczym w filmie dokumentalnym albo relacji wojennej; obiektywnie, bez oceny. Ma się wręcz poczucie, że reżyser robi wszystko, by zatrzeć wrażenie pierwszej sceny: stosuje w pozostałych *tableau* tę samą wyblakłą kolorystykę, minimalizm, długie ujęcie; w kolejnych kadrach rozbrzmiewa ta sama cicha, smutna muzyka; we wszystkich scenach niewiele się dzieje (il. 3 a-d). Za pomocą tych formalnych zabiegów, łagodzących grozę pierwszej sceny, reżyser niweluje jej przerażający wydźwięk; dzięki temu to, co horrendalne, wydaje się wraz z upływem akcji coraz bardziej normalne.

W ten sposób Andersson za pomocą filmowej formy włącza niejako Zagładę do paradygmatu nowoczesności – pozbawiając ją jej własnego wzorca, wyjątkowości. Kreśląc powiązania między Zagładą a nowoczesnością, pokazuje, że nie jest ona „niechlubnym wyjątkiem” w historii Zachodu, ale jej logicznym

(stale w niej obecnym, choć ukrytym) elementem. Andersson, tak jak Bauman, polemizuje z twierdzeniem, jakoby Holocaust był „wyrwą w naturalnym biegu historii, rakowatą naroślą na ciele cywilizowanego społeczeństwa [...]”<sup>36</sup>.

A jednak „coś się stało”<sup>37</sup>

Oczywiście taktyka reżysera jest przewrotna: nie tyle sugeruje on bowiem, że „nic się nie stało”, co raczej odzwierciedla mechanizm ukrywania zła w nowoczesności pod powierzchnią jej ładu i racjonalności – ten sam, który sprawił, że możliwy stał się Holocaust, że nie protestowali przeciw niemu ani sprawcy, ani świadkowie, ani reszta społeczeństwa. Jak zobaczymy dalej, Andersson dekonstruuje później ów pozorny ład i fałszywe dobro zachodniej cywilizacji.

Najpierw jednak artysta oddaje uczciwie głos świadkom sceny Zagłady; tak jakby pozwalał im prowadzić „usprawiedliwiającą” narrację. To oni sami się zdradzają – ich oficjalna narracja kontrastuje z niewerbalnym przekazem. Bohaterowie filmu są osowiali, bez życia, bladzi, „wydrążeni”, smutni. Patrzą co chwila w stronę kamery, jakby chcieli upewnić się, czy widzą im wierzyć? A może raczej dać mu znać, że to wszystko nieprawda?

Przy uważnym spojrzeniu dostrzeżemy w relacji głównego bohatera drobne kłamstwa, niepasujące elementy. Mężczyzna odwiedza matkę w szpitalu, ale odtrąca jej dłoń. Mówi o bracie jako jedynym przyjacielu, ale w tym czasie brat patrzy niecierpliwie na zegarek, odwraca głowę (w pewnym momencie obaj się od siebie odwracają i tak trwają w bezruchu). Z kolejnymi scenami pojawia się coraz więcej elementów i zdarzeń kuriozalnych, niepokojących. W jednej ze scen bohater pokazuje swój samochód i przekonuje nas, że jest on „naprawdę bardzo dobry”. W którejś z kolejnych scen przyprawia do salonu kosmetycznego własnego syna (il. 4b); wydaje się, że chłopiec poddawany jest zabiegowi golenia włosów maszynką, okazuje się jednak, że na jego czole zrobiony zostaje tatuaż – napis „Volvo” (czyżby to był warunek kupna auta po promocyjnej cenie?). Z kolei w scenie w restauracji widzimy bohatera

<sup>36</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, op. cit., s. 9.

<sup>37</sup> Również tytuł tego rozdziału przywołuje jeden z filmów Anderssona. „Coś się stało” – tak brzmi polskie tłumaczenie tytułu filmu *Någonting har hänt*, nakręconego cztery lata przed *Ziemią*... W tym filmie pojawiły się już pewne cechy stylu Anderssona, jednak, jak już wspominałam, dopiero w *Ziemi*... rozwinęły się one w pełni.

leżącego pod stołem, zaplątanego we własną marynarkę i krzyczącego: „nie widzę!” (il. 4c). Wreszcie w scenie w kościele, usłyszawszy od księdza słowa „krew Chrystusa przelana za ciebie”, bohater pije chciwie i nie chce oderwać ust od kielicha, odciągany na siłę przez księdza i innego wiernego (il. 4d).

Reżyser wykorzystuje tu odwrotny mechanizm niż ten opisany w poprzedniej części artykułu. Otwierający film obraz masowej egzekucji (il. 4a) wydaje się coraz mniej kuriozalny w miarę, gdy również w kolejnych *tableau* coraz częściej pojawiają się dziwaczne elementy, osłabiające realizm i normalność narracji o nowoczesnym życiu. Choć groteskowość (i zarazem dramatyzm) tych scen nie dorównuje scenie gazowania, to jednak w jakiś sposób powoduje zacieranie się różnic między tymi wydarzeniami: absurd Zagłady koresponduje z absurdem nowoczesnej codzienności.

Pojawiają się więc nowe odpowiedzi reżysera na postawione przez niego wcześniej pytanie: jak ludzie mogą zachowywać się tak, jak zachowywali się w czasach nazistowskich? Otóż nic dziwnego, że postawieni w roli świadków Holokaustu współcześni Szwedzi są tak obojętni i nieczuli – taki sam jest przecież główny bohater, odrzucający skierowaną do niego dłoń leżącej w szpitalu chorej matki, każący wytatuować na czole własnego syna logo marki swojego samochodu czy udający, że łączy go przyjaźń z rodzonym bratem. W nowoczesnym społeczeństwie relacje są powierzchowne, nie ma prawdziwych więzi. Mieszkańcy nowoczesnego miasta z filmów Anderssona to ludzie nieczuli, pozbawieni duszy, „jednowymiarowi”, „wydrążeni” – zarazem rzetelni i obojętni, systematyczni i okrutni. Zgromadzeni wokół ciężarówki nie robią nic, by zatrzymać egzekucję – podobnie bezwolni, apatyczni, poddani sile instytucji są przecież na co dzień. Zresztą Andersson rozwija ten motyw we wszystkich swoich filmach – mieszkańcy kapitalistycznego raju na ziemi są okrutni, ślepi i nieczuli na cierpienie innych: zwalniają swoich wiernych i lojalnych pracowników, nie przejmując się, że rujnują w ten sposób ich życie<sup>38</sup>, szantażują ich i poniżają za nierealizowanie planów sprzedaży<sup>39</sup>. Za chwilę są

<sup>38</sup> Mowa o scenie z *Pieśni z drugiego piętra* – kierownik, któremu reprimendy za słabe wyniki sprzedaży wcześniej udzielił szef, zwalnia następnie swojego długoletniego pracownika. W tej tragikomicznej scenie zwolniony nie chce puścić nogawek kierownika (podczas gdy ten idzie do przodu po biurowym korytarzu); czołgając się w ten sposób, wielokrotnie powtarza rozpaczliwie: „Pracuję tu 30 lat!”.

<sup>39</sup> W *Golebiu...* para głównych bohaterów zbiera reprimendę od swoich przełożonych (za brak wpływów ze sprzedaży śmiesznych gadżetów), a następnie sami agresywnie domagają się



Il. 4 a-d. Bardziej kuriozalne sceny z codziennego życia bohatera *Ziemi...*

mili dla swoich partnerów albo narzekają, jak ciężkie jest życie; sami cierpią i są godni pożałowania.

Im bliżej końca filmu, tym na gładkiej powierzchni nowoczesności pojawiają się głębsze rysy. Główny bohater jest jedyną postacią, która od początku, od pierwszej sceny, odczuwała jakiś niepokój. To on w scenie gazowania kilkakrotnie obracał głowę w stronę widza, wyłamując się w pewien sposób z obojętnego tłumu, jakby odczuwał wyrzuty sumienia. Wciągnięty w „dyskurs normalności” nie umiał jednak nazwać ani wyrazić tego niepokoju, a może nawet uświadomić go sobie czy tym bardziej opowiedzieć o nim innym. Jednak z biegiem czasu jego mimowolne reakcje pokazują co innego. Jest zaniepokojony, reaguje nieadekwatnie do sytuacji. Do syna, któremu wytatuowano na czole logo producenta aut, głośno i nerwowo krzyczy: „Za 10 lat usuniemy to chirurgicznie!”. W scenie w restauracji, podniesiony z podłogi i ubrany z powrotem w marynarkę, zaczyna śmiać się potwornym, złowieszczym śmiechem. Później widzimy go, jak nie może spać w nocy. Stoi i nasłuchuje – słyszy krzyk taki sam, jaki wydawało z siebie dziecko włączane na siłę do *gaswagen*; zatyka sobie uszy, przez co wygląda jak postać ze znanego obrazu

pieniędzy od właścicieli sklepu, który im podlega.

Krzyk Edvarda Muncha (il. 5 a-b). Regularne pionowe linie, umieszczone w sceneriach obu obrazów, tworzące konstrukcje mostu, łóżka i okna wcale nie wprowadzają w los mieszkańców nowoczesnego miasta oczekiwanego ładu i harmonii. Porządek nowoczesnych instytucji skrywa chaos, konflikty, napięcie<sup>40</sup>, które obraz Muncha wydobywa na powierzchnię. Postać z obrazu, jednostka „dręczona halucynacjami i przecuciami”, widzi i słyszy więcej: dostrzega w uładzonym świecie „wszechobecny krzyk natury”<sup>41</sup>. Również bohater *Ziemi...* słyszy coś, czego inni nie słyszą: krzyk cierpiących i zabijanych, zagłuszany przez nowoczesną cywilizację.

Wygląda na to, że wyparta prawda dobija się do świadomości bohatera w koszmarnych snach i wizjach. Czy to ona nie jest nieświadomioną przyczyną apatii, depresji, bezduszości portretowanych przez Anderssona współczesnych Szwedów?

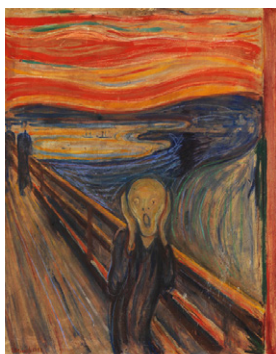
Reżyser we wszystkich swoich filmach pokazuje, jak nieszczęśliwi są ludzie epoki szwedzkiego dobrobytu, choć nie wiedzą dlaczego. Wskazywano, że udała się mu rzecz wyjątkowa: w swoich filmach zdołał pokazać cierpienie współczesnego człowieka, żyjącego w świecie, który miał być przecież nowoczesnym rajem, a okazał się piekłem<sup>42</sup>. Cierpienie to przywraca moim zdaniem nadzieję, ponieważ wskazuje na prawdę o ciemnej stronie nowoczesności. W *Ziemi...* Andersson bardzo subtelnie sugeruje, że źródłem tego cierpienia jest nieświadomiona trauma wojenna<sup>43</sup> – wskazują na nią wyrzuty sumienia,

<sup>40</sup> To myśl Ferdynanda Tönniesa, którą przywołuje Andrzej Walicki: „*gesellschaft* jest [...] sztucznym tworem, mechanicznym agregatem, koegzystencją jednostek uzależnionych od siebie, ale obcych sobie [...] oparte jest na prawie abstrakcyjnym, teoretycznym, wzorowanym na kontraktach handlowych. [...] Jego istotą jest konflikt, izolowane jednostki pozostają w ustawicznie napiętych stosunkach wzajemnych, konwencje regulujące te stosunki odczuwane są jako czysto zewnętrzny przymus.” – A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 2002, s. 136-138.

<sup>41</sup> K. Olkusz, *Kiedy sztuka jest cierpieniem... Koncepcje artysty i dzieła we współczesnej polskiej literaturze grozy*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Mit – literatura – tajemnica*, red. W. Gruszczyński, T. Ratajczak, B. Trocha, Zielona Góra 2013, s. 178.

<sup>42</sup> Zob. B. Wieczorek, *Wizja szwedzkiej Apokalipsy w filmie Pieśni z drugiego piętra Roya Anderssona*, „Kultura – Media – Teologia” 2013, nr 14, s. 58.

<sup>43</sup> Obiecującym kierunkiem badań nad filmową twórczością Roya Anderssona wydaje się koncepcja traumy kulturowej, rozumianej – za Jeffreyem C. Alexandrem – jako proces społecznego uznania i symbolicznego przepracowania doświadczenia zbiorowego cierpienia. Trauma ta, choć historycznie osadzona, powraca w formie nieświadomych lęków, poczucia winy i melancholii, ujawniających się w kulturze późnonowoczesnej. Zob. J.C. Alexander, *Toward*



Il. 5 a-b. Krzyk Edvarda Muncha – w pierwotnej (5a) i nowej wersji (5b – kadr z filmu *Ziemia...*)

lęk, niepokój głównego bohatera filmu. Jego „szaleństwa” okazują się w istocie reakcją na powracającą pamięć zła.

Otoczenie nie dostrzega jednak ich sensu i dlatego ta prawda przechodzi w filmie bez echa. W nowoczesnym świecie nie ma miejsca na refleksję: żona każe bohaterowi wracać do łóżka, mówiąc, że jeśli teraz nie zaśnie, to jutro również będzie miał kłopot z zaśnięciem. A przecież rano trzeba wstać do pracy.

Reżyser przypomniał o Zagładzie w sposób zarazem przejmujący, poruszający, jak i aluzyjny, delikatny. Ukazał jej istotę – niepojęte, absurdalne wręcz okrucieństwo, dehumanizację ofiar, obojętność katów i świadków. Uwidocznili mechanizmy, które wpłynęły na przyzwolenie ówczesnych ludzi na dziejące się w XX wieku zło: racjonalizującą nowoczesność, posłuszeństwo władzy i związaną z tym bezrefleksyjność, obojętność; zanik uczuć i międzyludzkich więzi. W ten sposób artysta zasugerował, że odpowiedzialność za Holokaust dotyczy nie tylko żołnierzy, ale również cywilów, którzy służyli Trzeciej Rzeszy „za biurka”; nie tylko Niemców, ale także Szwedów i – jak można przypuszczać – również pozostałych mieszkańców Europy<sup>44</sup>; nie tylko ludzi tamtych czasów,

*a Theory of Cultural Trauma*, [w:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. J.C. Alexander et al., Berkeley 2004.

<sup>44</sup> Andersson czyni bohaterami swoich filmów Szwedów i również we własnych wypowiedziach mówi wyłącznie o szwedzkiej odpowiedzialności za Holokaust. Myślę jednak, że mamy prawo z jego filmów czerpać przesłanie o odpowiedzialności również innych mieszkańców Europy za Zagładę. Jak wiadomo, wiele krajów europejskich zachowało w czasie Holokaustu

ale też współczesnych, którzy żyją w tej samej nowoczesności, dzięki której kiedyś Zagłada stała się możliwa. Tym samym pokazał, że dopóki trwa nowoczesność, nie można twierdzić, że Zagłada już nie powróci. Jednocześnie uwidoczniał, że nowoczesna cywilizacja ukrywa zło pod zasłoną porządku i piękna i że stajemy się na nie ślepi (niczym bohater *Ziemi...*). Zilustrował mechanizmy wyparcia i niepamięci oraz ukazał ich granice – cierpienie współczesnego człowieka.

## 2. Ocena sposobu Anderssonowskiego komunikowania Zagłady

Rozważania w tej części chciałabym rozpocząć od omówienia problemu ukazywania prawdy w kinie. Zagadnienie to dotyczy twórczości Anderssona przede wszystkim w kontekście awangardowej poetyki kina tego reżysera. To właśnie w *Ziemi...* po raz pierwszy artysta w pełni rozwinął swój charakterystyczny reżyserski styl: o współczesnym człowieku opowiada za pomocą poetyk surrealizmu, oniryzmu, w estetyce *tableau*, na którą składają się starannie zaaranżowane sceny, minimalistyczne scenografie, specyficzny wygląd aktorów (blade twarze) oraz długie ujęcia nakręcone z jednego miejsca nieruchomej kamery<sup>45</sup>. Powstaje więc pytanie: czy w surrealistycznej poetyce *tableau* można przedstawić jakąś prawdę o tym konkretnym, tragicznym wydarzeniu? Czy można w ten sposób nauczyć ludzi czegoś o Holokauście? Czy taka stylistyka nie narusza swoistości i specyfiki historycznego Shoah: nie zawłaszcza prawdy, nie bawi się nią, przekształcając stylistycznie?

Zauważmy też, że dzieła Anderssona – mimo awangardowego stylu – pozostają wciąż filmami, a jako takie narażone są na niebezpieczeństwo fałszowania przedstawianych wydarzeń poprzez podporządkowanie ich regułom stylistycznym kina. Jak bowiem wskazuje Kinga Krzemińska, rolą filmu jest przede wszystkim ukazanie „dobrze opowiedzianej historii”, która znajdzie odbiorców, a nie dążenie do „przekazania jakiegokolwiek prawdy historycznej czy wytłumaczenia mechanizmów rządzących Zagładą [...]”<sup>46</sup>. Badaczka podkreśla problematyczność wpisywania Zagłady w filmowe gatunki

---

stanowisko neutralne, a nawet w ten czy inny sposób kolaborowało z faszystowską władzą Niemiec.

<sup>45</sup> Zob. D. Jaszewska, *Wojna...*, op. cit., s. 60.

<sup>46</sup> Zob. K. Krzemińska, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 59.

i związane z nimi reguły kreowania fabuły i bohaterów, co grozi uproszczeniem i trywializacją<sup>47</sup> (taką fabularyzację Holokaustu w kinie wiąże się również z kiczem, do czego jeszcze wróć). Oczywiście zagrożenie to dotyczy głównie kina mainstreamowego, ale nawet u Anderssona odnajdziemy przecież jakieś pozostałości fabuły<sup>48</sup> czy procesu kreacji bohaterów.

Drugi problem związany z krytyką przedstawień Shoah wiąże się z zagadnieniem kiczu, a więc skomplikowanych (nieprawidłowych) relacji między estetyką a etyką w dziele sztuki<sup>49</sup>. Myślę, że w przypadku kina chodzi przede wszystkim o problem różnego typu przyjemności związanych z odbiorem filmu, wywołanych przez rozmaite filmowe środki wyrazu. Miały one służyć pobudzeniu moralnej refleksji nad Zagładą, tymczasem zatrzymują widza na sobie, dostarczając mu zwodniczego zadowolenia (niezależnie od intencji reżysera).

Z jednej strony są to przyjemności związane z oglądaniem obrazów, umożliwione przez kinowy realizm tworzący iluzję rzeczywistości. Z drugiej – kino to machina cudów i wyobraźni. Zwłaszcza do filmu należy odnieść refleksję Patrycji Cembrzyńskiej, która – nawiązując do koncepcji kiczu Hermanna Brocha i do literatury o Holokauście – podkreśla, że nazizm to dzisiaj „nieograniczone pole do popisu dla wyobraźni”, „pretekst do korzystania

<sup>47</sup> Kinga Krzemińska w swoim studium poświęconym kinu holokaustowemu argumentuje, że w celu dostarczenia owej „dobrze opowiedzianej historii”, filmy o Shoah „często oferują gotowe recepty na rozumienie i interpretowanie Holokaustu” (ibidem, s. 58). Autorka wiąże taką fabularyzację Zagłady w kinie z kiczem, którego przejawami są m.in. szczęśliwe zakończenia, nieprawdopodobieństwo historii czy też „traktowanie Holokaustu jako przeszkody, która na ekranie została pokonana przez protagonistę, a w rzeczywistości została pokonana przez ludzkość” (ibidem).

<sup>48</sup> Narracja w filmach Anderssona jest epizodyczna; fabuły w klasycznym sensie nie ma. Zob. D. Jaszewska, *Wojna...*, op. cit., s. 60.

<sup>49</sup> Wydaje się, że kluczową koncepcją dla zrozumienia roli kiczu w artystycznych przedstawieniach Zagłady jest koncepcja Hermanna Brocha. Dla niego synonimem kiczu jest estetyzacja rozumiana jako nakaz „pracuj pięknie”, zamiast „pracuj dobrze”; estetyzacja jest oszustwem, pogonią za efektem (efekciarstwem), zamiast poszukiwania prawdy – czym powinna zajmować się sztuka. Oszukane – bo przeestetyzowane – dzieło sztuki nie daje też spełnienia; zastępuje prawdziwe przeżycia powierzchowną namiastką, tanią rozrywką. Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, [w:] idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. J. Garewicz, D. Borkowska, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 115.

z rozmaitych efektów estetycznych, do literackich i intelektualnych fajerwerków<sup>50</sup>. Wydaje się, że w filmach Anderssona właśnie twórcza wyobraźnia reżysera mogłaby potencjalnie dostarczać widzom przyjemności w obcowaniu ze scenami przywołującymi Shoah – choć należy pamiętać, że reżyser wpłata w nie również momenty realistyczne, które mogą wiązać się z zagrożeniem wywoływania przyjemności poprzez mechanizm *mimesis*.

W przypadku kina podejmującego temat Zagłady przyjemność – często nieuświadomiana przez widza i twórcę filmu – płynąć może z oglądania na ekranie zbrodni. Film w szczególny sposób (obok oczywiście Internetu) wciela bowiem fundamentalny dla współczesności kult obrazu, o którym pisze Patrycja Cembrzyńska, a który jej zdaniem nadaje pierwszeństwo „nie tyle samemu widzeniu, ile voyeurystycznemu podglądaniu; stąd właśnie popyt na fotografii cierpienia”<sup>51</sup>. Zgodnie z tym Grażyna Gajewska, analizując komiks jako medium opowiadania o Zagładzie<sup>52</sup>, pisze, że umożliwia on odbiorcy „przyjemność ciągłego wpatrywania się w niezabliźnioną ranę”<sup>53</sup>. Zdaniem badaczki tego rodzaju przyjemność może stanowić formę fałszywego zbawienia: kiedy „przebolewanie zastępowane jest przyjemnością”<sup>54</sup>, kicz staje się „zbawczy”<sup>55</sup>. Badaczka pokazuje, że tak właśnie działa postpamięć<sup>56</sup> (do czego jeszcze wróczę).

W filmach poruszających temat Zagłady (niechcianą) przyjemność może dawać widzowi nie tylko patrzenie na podniecającą brzydotę zła, lecz także na jego (zakazane) piękno. Mowa o problemie estetyzacji nazizmu w artystycznych i popkulturowych obrazach Shoah. W tym kontekście Saul Friedländer pisał o relacji kiczu i śmierci w reprezentacjach Zagłady i o związanym z tym niebezpieczeństwie prowadzenia widza do fascynacji nazizmem<sup>57</sup>. Uważam,

<sup>50</sup> Zob. P. Cembrzyńska, *Dogasająca świeca. Shoah i pamięć konsumenta*, „Quart” 2014, nr 2(32), s. 49.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Zob. G. Gajewska, *Postpamięć jako marzenie senne – Achtung Zelig! Druga wojna Krzysztofa Gawronkiewicza i Krystiana Rosenberga*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, vol. 9, nr 17-18.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Cały artykuł Grażyny Gajewskiej poświęcony jest ukazaniu cech badanego komiksu świadczących o jego przynależności do formacji postpamięci. Zob. ibidem, s. 69 i n.

<sup>57</sup> Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, Warszawa 2011.

że problem ten może dotyczyć Anderssona, którego sposób obrazowania zawsze nacechowany jest pięknem. W jednym z wywiadów artysta powiedział: „W moich filmach, nawet gdy opisuję brutalną, straszną historię, chcę pokazać ją z jej pięknem. Dokładność w kompozycji, w kolorystyce itd. [...]”<sup>58</sup>. Piękno to obecne jest także w przedstawieniach wojny i Zagłady. W moich wcześniejszych badaniach wykazałam jednak, że Andersson nie tyle estetyzuje wojnę, ile odwzorowuje za pomocą filmowej formy mechanizmy jej estetyzacji i mitologizacji wytwarzane przez cywilizację (niejako na zasadzie mimikry).

Następnie reżyser dokonuje dekonstrukcji i kompromitacji owych pięknych wojennych mitów (w swoim niepowtarzalnym, humorystycznym i surrealistycznym stylu<sup>59</sup>), a tym samym wydobywa na powierzchnię ukryte w nich zło<sup>60</sup>. Pytanie brzmi: czy podobnie będzie w *Ziemi...*? Czy jednak – z konieczności piękne – obrazy Zagłady nie poprowadzą widza do niezdrowej fascynacji nazizmem?

Jeszcze innym aspektem kiczu w kontekście przedstawień Zagłady, na który zwraca uwagę Gajewska, jest *katharsis*. Badaczka analizuje to zagadnienie w odniesieniu do problemu fabularyzacji opowieści o Holokauście, polegającej na wpisywaniu dramatu ludobójstwa w „katarktyczne narracje o bohaterstwie i ocaleniu”<sup>61</sup>. Według niej tego rodzaju *katharsis* to kolejny wymiar „zbawczego kiczu”<sup>62</sup>, charakterystycznego dla formacji postpamięci<sup>63</sup>. Gajewska pisze o komiksie, ale mechanizm ten jeszcze mocniej dotyczy filmów podejmujących tematykę Holokaustu. Identyfikacja z dobrymi bohaterami,

<sup>58</sup> Zob. wywiad w j. angielskim z Royem Anderssonem przeprowadzony w czasie trwania Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji w 2015 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=i5Xm1BTMik4> (dostęp 4.10.2025). Tłumaczenie własne.

<sup>59</sup> Według Elli Tucan Andersson, jak każdy surrealista, wykorzystuje sztukę w celach politycznych: doprowadza do absurdów na ekranie po to, by rozbić sens danej sceny, ale przy okazji również sens ukazywanej na ekranie rzeczywistości społecznej. Zob. E. Tucan, op. cit., s. 48.

<sup>60</sup> Zob. zwłaszcza D. Jaszewska, *Bar...*, op. cit. W artykule tym badam estetyzację i mitologizację wojny za pomocą muzyki, którą rozbrzmiewają filmowe bary; następnie pokazuję, jak estetyzacja i mitologizacja ukrywają wojenną przemoc i biedę. W kontekście niniejszego artykułu myślę, że warto byłoby uzupełnić namysł nad rolą sentymentalnych piosenek o wojnie w kategoriach kiczu i postpamięci – zob. G. Gajewska, *Postpamięć jako marzenie...*, op. cit.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem.

potępienie złych i związane z tym wzruszenia; emocje płynące ze śledzenia makabrycznej historii – tego rodzaju fabularyzacja nie tylko, jak pisałam, zniekształca prawdę o Shoah, lecz także dostarcza widzowi zwodniczej przyjemności, zamiast refleksji nad złem. Warto zatem zapytać, jak wygląda to u Anderssona: jakie uczucia budzą jego obrazy Zagłady; czy służą one rozrywce, czy przywracaniu pamięci o Shoah?

Niechcianą przyjemność daje również kicz „postmodernistyczny”, o którym pisze Gajewska, rozumiany jako „integralna część komunikatu artystycznego”<sup>64</sup>. Wskazuje ona w badanym przez siebie komiksie elementy, które z pewnością odnajdziemy także w filmach Anderssona: „cytowanie, przywoływanie, przerysowywanie, a nawet surrealistyczne zestawianie znaków”<sup>65</sup>. Dla odbiorcy czytanie tych znaków staje się przyjemną grą, w trakcie której „problem antysemityzmu, prześladowań Żydów przed II wojną światową, podczas wojny, Holokaust schodzi na drugi plan”<sup>66</sup>. Pojawia się więc pytanie: czy podobne niebezpieczeństwo grozi także widzom kina Anderssona?

Czy nierealistyczny film może mówić prawdę o Zagładzie?

W *Ziemi...* reżyser nie przywołał historycznych okoliczności Shoah: prawdziwych miejsc, dat, personaliów katów i ofiar – nie odtworzył tamtych zdarzeń, korzystając na przykład z iluzjonistycznych możliwości kina. Andersson nawet nie próbował opowiedzieć Zagłady. Przedstawił tylko jej obraz w pojedynczym *tableau*, istniejącym obok kilkunastu innych, niepowiązanych z nimi w żaden sposób. Scena z *gaswagen* nie wpłynęła ani na rozwój filmowych postaci<sup>67</sup>, ani na akcję filmu, ani na jego (szczęśliwą zresztą) fabułę. Do końca filmu nie dowiadujemy się zresztą, co właściwie się wydarzyło w pierwszej scenie i dlaczego<sup>68</sup>. Nie ma też mowy o ukazaniu przez reżysera prawdziwych historii ofiar Holokaustu: w scenie z *gaswagen* ofiarami mordu były przecież nie osoby, ale – ludzka masa.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ów wpływ przejawiał się w sposób ukryty w koszmarnych snach i załamaniach nerwowych bohatera *Ziemi...*; nie był on tego wpływu świadomy. Scena z *gaswagen* nie wpłynęła też na fabułę czy akcję filmu, natomiast oczywiście zbudowała jego przesłanie.

<sup>68</sup> Nie wiemy nawet, czy scena gazowania była filmową jawą, czy snem.

Jednak czy z tych powodów przekaz Anderssona na temat Shoah jest mniej prawdziwy? Okazało się, że nie był potrzebny realizm, by oddać istotę Holokaustu: niewiarygodną obojętność świadków, poniżenie ofiar, ich dehumanizację, pozbawienie indywidualności. I że właśnie dzięki abstrakcyjnemu (symbolicznemu) sposobowi komunikowania reżyser mógł „uruchomić” wizualny dyskurs o Zagładzie i nowoczesności, a także ukazać – całkiem prawdopodobne, bo opisane przez historyków – przyczyny Holokaustu.

Decydując się na symboliczne mówienie o Zagładzie, reżyser jednocześnie uniknął krytyki skierowanej przeciwko próbom jej realistycznego przedstawiania. Zrezygnował mianowicie z mówienia o czymś, czego nie przeżyliśmy. Jak pisała Anna Ziębińska-Witek: „Od dawna wiadomo, że wszelkie mimetyczne próby przekazania doświadczeń więźniów obozów koncentracyjnych i obozów zagłady kończą się fiaskiem. Bez względu na podaną ilość faktów nie jesteśmy w stanie zbliżyć się do tego traumatycznego doświadczenia, które stało się udziałem tysięcy ludzi [podkreśl. – D.J.]”<sup>69</sup>. Znów: brak szczegółów, ogólność i uniwersalność obrazu historycznego zła wcale nie zmniejszają ładunku prawdy o nim; przeciwnie – to realizm tę prawdę zakłamuje.

Wydaje się, że Andersson przedstawił ofiary Shoah takimi, jakimi były one w rzeczywistości: anonimowymi, pozbawionymi człowieczeństwa, podmiotowości. Co ciekawe, w ten sposób artysta uniknął również innego problemu reprezentacji Zagłady, o którym tak pisał Marek Zaleski: „masowość i anonimowość śmierci w Zagładzie – i związana z tym dehumanizacja jej wyobrażeń – stanowią podstawową trudność, z którą muszą się uporać myślenie i sztuka podejmujące temat Holokaustu”<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> Zob. A. Ziębińska-Witek, *Wizualizacje pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2006, nr 3, s. 378. Cyt. za: A. Małecka, *Dowód rzeczowy niewyrażalnego. Dzieło sztuki wobec Zagłady na przykładzie 97 x 38 x 45 (1942/2006) Mirosława Bałki*, [w:] *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, red. J. Małczyński, R. Tańczuk, Wrocław 2011, s. 59-60. Dorota Krawczyńska przytacza w tym kontekście sformułowany przez Lanzmanna argument przeciw próbom narratywizacji Holokaustu: „ofiary, nie będąc aktantami, nie mogą być podmiotami opowieści na temat Zagłady”. Zob. S. Buryła, D. Krawczyńska, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, [w:] S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, Warszawa 2024, <https://books.openedition.org/iblp/pan/10016> (dostęp 12.03.25), strony nienumerowane.

<sup>70</sup> Cytat za: A. Małecka, op. cit., s. 66.

## Problem estetyzacji Zagłady i zakłócania etycznego przekazu

Styl Anderssona, odrzucający fabułę i kreację filmowych bohaterów, nie tylko nie zakłamuje obrazu Zagłady, lecz także pozwala uniknąć niebezpieczeństwa kiczu, który sam w sobie jest przecież formą kłamstwa<sup>71</sup>. W badanym filmie nie ma więc ani dobrych bohaterów, z którymi można by się utożsamić, ani złych, których można by łatwo potępić; nie ma też wzruszającej opowieści. Trudno, oglądając *Ziemię...*, przeżyć wyzwalające emocje. Owszem, Andersson daje szansę widzowi, aby dostrzegł zło i je potępił – nie ułatwia mu jednak tego zadania. Jak pisze Dagmar Brunow: „W *World of Glory* żadne zbliżenia nie wywołują identyfikacji i empatii z ofiarami, a żaden montaż ani kąt kamery nie są wskazówkami; zamiast tego sami widzowie muszą krytycznie przeanalizować obraz”<sup>72</sup>. Tu nie doświadczymy ulgi *katharsis*. Przy okazji wykluczyć możemy u Anderssona generowanie wspominanej przez Gajewską przyjemności oglądania i odczytywania nakładających się na siebie znaków. Artysta nie proponuje widzom łatwej gry intertekstualnej, lecz stawia przed nimi zadanie samodzielnego, mozolnego odczytywania znaczeń – często ukrytych, nieoczywistych, kuriozalnych, a zarazem wzbudzających niepokój. Jest to praca trudna, wymagająca i z pewnością nie daje odbiorcy „przyjemności”.

Nie ma też u Anderssona miejsca na przyjemność oglądania zbrodni – owego, jak pisała Grażyna Gajewska, „wpatrywania się w niezabliźnioną ranę”. Dramatyczna jest bowiem tylko pierwsza scena – ta, w której artysta bezpośrednio zwizualizował Zagładę, ukazując jej okrucieństwo i absurdalne wręcz zło. Scena ta spada na widza nagle, w sposób nieprzyjemnie zaskakujący<sup>73</sup>: nie daje czasu, by odnaleźć ewentualną przyjemność w brzydocie zła.

<sup>71</sup> Przyjęte przeze mnie w analizie rozróżnienie dwojakiego wpływu formy na filmowy przekaz (prawda oraz kicz – przyjemność) jest oczywiście sztuczne. Proces fabularyzacji opowieści o Shoah, konstruowania w jej ramach klasycznych bohaterów, jest bowiem nie tylko zakłamywaniem prawdy o Zagładzie, ale również przejawem kiczu – kierującego odbiór przekazu przez widza w koleiny tanich wzruszeń (*katharsis* w znaczeniu, o którym pisała Gajewska), odwracających ich uwagę od prawdziwego dramatu. I odwrotnie: kicz daje przyjemność lektury filmu, a przyjemność ta – zakłamuje ukazywaną w kinie rzeczywistość. Pojęcie kiczu łączy bowiem w sobie dwie nierozłączne rzeczywistości: estetykę i etykę. Kicz jest estetyzacją, która winduje estetykę kosztem etyki, kosztem prawdy. Zob. H. Broch, op. cit.

<sup>72</sup> Zob. D. Brunow, op. cit.

<sup>73</sup> Pierwsza scena to nieprzyjemne zaskoczenie, którego widz się nie spodziewał – nie wybrał się przecież na film wojenny ani holokaustowy. Tytuł filmu pozostaje zwoodniczy!

Co więcej, nawet jeśli u widza zdążyłoby się pojawić jakiekolwiek uczucie przyjemności, nie mogłoby trwać długo, bo artysta natychmiast łagodzi grozę pierwszej sceny, niweluje jej wyjątkowość. Za pomocą muzyki, kolorystyki i jednolitej stylistyki upodabnia ją do pozostałych *tableau*, ukazując jako kolejny obrazek, metonimię nowoczesnego życia.

Jednocześnie już w obrębie samej sceny Andersson zdaje się robić wszystko, by – poprzez środki filmowej formy – niejako unieważnić jej grozę i w ten sposób ostudzić związane z nią emocje: by nie narzucić ich widzom. Dlatego wybiera skromne rozwiązania. Jak pisze Dagmar Brunow, „podczas gdy inni reżyserzy próbowaliby wywołać efekt szoku poprzez montaż zbliżeń, Andersson przedstawia scenę jako statyczny obraz w jednym długim ujęciu”<sup>74</sup>. Reżyser nie ukrywa również umowności swoich przedstawień – bohaterowie filmu często łamią regułę „czwartej ściany” i patrzą w kierunku kamery, dodatkowo dekonstruuje filmową iluzję i nie pozwala przez to widzowi „zanurzyć się” w obrazie przemocy i cierpienia.

W ten sposób Andersson nie pozwala, by ekranowa iluzja zasłoniła samą tragedię. Potworność Zagłady ukazana jest nierealistycznie, symbolicznie – dlatego film nie prowadzi do jej estetyzacji i nie banalizuje tego wydarzenia. Zło w dużej mierze pozostaje ukryte (za drzwiami *gaswagen*), a więc nietknięte ludzkim wzrokiem; nie widzimy go, chociaż nie mamy wątpliwości, że z nim na ekranie obcujemy (co wcale nie jest przyjemne). Jest to doświadczenie zbliżone do *misterium tremendum* – odczuwamy przerażającą obecność czegoś, czego nie można bezkarnie przedstawić ani „zdesakralizować” spojrzeniem<sup>75</sup>. W ten sposób Andersson unika pułapki estetyzacji: zło pozostaje niewidzialne, ale realne – i dlatego działa na widza mocniej niż realistyczna rekonstrukcja.

Natomiast bezsprzecznie Anderssonowskie *tableau* – nawet te, w których pojawia się przemoc – są piękne. Także scena otwierająca film – jak już pisałam – jest starannie wystylizowana i uporządkowana. Zbrodnia ukazana zostaje w formie minimalistycznego, ułożonego obrazu, oczyszczonego z wszelkich zbędnych szczegółów. Świadcowie gazowania pozostają poważni i milczący; nadzy ludzie ściśnięci w ciężarówce stoją spokojnie – również oni

<sup>74</sup> D. Brunow, op. cit., s. 84.

<sup>75</sup> Zob. R. Otto, *Świętość. Element irracjonalny w pojęciu bóstwa i jego stosunek do racjonalnego*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968, zwłaszcza rozdz. II: *Misterium tremendum*, s. 25-40.

poddają się racjonalnym procedurom. Oglądamy świecki rytuał, a bezład, chaos, cierpienie i zło zostają ukryte przed wzrokiem widza.

Pierwsza scena jest więc piękna, a zarazem wprost ukazuje potworność Zagłady. Łączy w sobie ład i okrucieństwo – czy więc można mówić tutaj o (niebezpiecznej) estetyzacji nazizmu? Czy Anderssonowski obraz Zagłady przypadkiem nie utkał „w pułapce retoryki i formy”<sup>76</sup>?

Piękno kina Anderssona nie działa w sposób, o którym pisał Friedländer. Po pierwsze dlatego, że – jak zaznaczyłam – analizowana scena nie tyle estetyzuje Zagładę (jak czynią to wielkie mainstreamowe produkcje kina wojennego), ile po prostu ukazuje estetyzację Zagłady<sup>77</sup>. Po drugie – kolejnym krokiem artysty jest dekonstrukcja pozornego piękna nazizmu. Polega ona na umożliwieniu widzowi dostrzeżenia kontrastu pomiędzy tym, co widzi w kadrze, a tym, co zostało ukryte w komorze śmierci. W trwającym kilka minut statycznym ujęciu widz ma czas, by wyobrazić sobie ciała skazańców, cierpiących i umierających, i skonfrontować ten obraz z powagą elegancko ubranych świadków, spokojem i harmonią sceny. Ukryty element pozostaje w „metonimicznej zależności z tym, co obecne w przedstawieniu”<sup>78</sup> – chociaż nie widzimy męki zagazowywanych ludzi, nie możemy o nich zapomnieć. Co więcej, to nieobecność bardziej skupia uwagę i wyznacza szlak percepcji odbiorcy, intensyfikując znaczenie opuszczonego elementu<sup>79</sup>. Milczenie okazuje się tu wymowne: paradoksalnie to, co niewidzialne, przemawia silniej niż to, co jawne. Kontrast między porządkiem i spokojem sceny, a jej ukrytą treścią sprawia, że początkowe poczucie piękna lub wzniosłości musi zmieżyć się w widzu z narastającym obrzydzeniem. Andersson pokazał więcej, niż gdyby próbował realistycznie odtworzyć cierpienia ofiar (wówczas łatwo

<sup>76</sup> Zob. P. Cembrzyńska, op. cit., s. 49.

<sup>77</sup> Nie chodzi tylko o ukazanie zbrodniczego powiązania historycznego nazizmu z estetyką, ale również o powiązanie z nią współczesnych reprezentacji nazizmu. Z perspektywy tych rozważań myślę, że również na sceny barowe z filmu *Goląb...* możemy spojrzeć jak na krytykę (ówczesnych) popkulturowych reprezentacji Zagłady. W tym sensie można postrzegać Anderssona jako krytyka postpamięci o Zagładzie i jej demaskatora.

<sup>78</sup> Zob. A. Piętka, *Pamięć zdarzeń, które „nigdy nie miały miejsca”*. Slavery Memorial Martina Puryeara, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 425.

<sup>79</sup> Aleksandra Piętka wprowadza w tym kontekście pojęcie hiperboli eliptycznej (negatywnej). Zastosowanie tego środka wyrazu badaczka przypisała Martinowi Puryearowi, autorowi pomnika poświęconego ofiarom amerykańskiego niewolnictwa. Ibidem, s. 426.

można byłoby mu zarzucić estetyzację śmierci). Ukrył makabrę nie po to, by przemilczeć Zagładę, lecz by zdemaskować fałsz nazistowskiego piękna; ukazał fałszywe piękno – po to, byśmy mogli je znienawidzić.

Opowiadać, milcząc

Andersson zdaje się rozumieć ideę nieprzedstawialności Zagłady – w swoim filmie ani nie pokazuje jej potworności, ani też o niej nie mówi. W jego przekazie na temat Shoah wiele jest milczenia. Na temat zbrodni w filmach artyści milczą ofiary, milczą świadkowie – zarówno cierpienie ofiar, jak i relacje świadków są nieme. Ofiarom reżyser pozwolił wprawdzie krzyczeć, ale tylko przez chwilę, przed męką, bo ich głos wewnątrz komór śmierci stał się już słaby i daleki. Nie dał im prawa do wyrażania cierpienia – takiego prawa nie przyznali im przecież w rzeczywistości oprawcy. Andersson to uszanował: ukazał ofiary Holokaustu takimi, jakimi były dla katów – milczącymi i niewidocznymi.

Jak pisałam wcześniej, o Zagładzie zdaje się mówić jedynie główny bohater filmu, ale niewyraźnie, niewerbalnie, za pomocą gestów i mimowolnych zachowań. Mówi o niej krzykiem i nerwowym śmiechem. Nie potrafi nazwać tego, co się stało. W pewnym momencie zaczyna jednak wyrażać swój niepokój, choć nie zna jego przyczyny. Ze smutkiem mówi do fryzjera, że „krótkie jest ludzkie życie”, a sprzedawczyni w sklepie obuwniczym opowiada o swoim koszmarze: „Potworne! Nie móc widzieć!” – krzyczy do niej. Ale jego słowa odnoszą się przecież do snu... Wygląda więc na to, że twórca uznaje, iż o Zagładzie nie można mówić – tak jak nie można jej pokazać (a przynajmniej on sam nie potrafi).

Jednak słowa na temat Zagłady może wydobyć z filmu sam widz. Kiedy oglądamy bohatera *Ziemi...*, który nagle w restauracji doznaje ataku nerwowego i krzyczy z przerażeniem, że nic nie widzi, możemy zapytać: czy powodem ślepoty rzeczywiście jest marynarka, którą próbował zdjąć, a która zaklinowała się i zasłoniła mu oczy, czy może coś innego? Czym byli zaślepieni świadkowie sceny gazowania, że nie dostrzegali jej potworności?

A kiedy słyszymy pięciokrotnie powtarzane, z coraz większym przerażeniem, słowa nie mogącego spać bohatera: „Ktoś krzyczy!” – czy nie pomyślimy, że są to słowa spóźnione, które powinny były wybrzmieć w scenie Zagłady? „Potworne! Nie móc widzieć!”, „Ktoś krzyczy!” – te wypowiedzi bohatera *Ziemi...* wystarczą, by skomentować również pierwszą scenę filmu.

## Zakończenie

Zygmunt Bauman już w latach 90. XX wieku z niepokojem pisał o widocznym w badaniach przedstawicieli nauk społecznych zjawisku „pomniejszania znaczenia Zagłady” poprzez przedstawianie jej jako wydarzenia jedynie z historii narodu żydowskiego. W takim bowiem ujęciu Holokaust staje się czymś wyjątkowym, „w wygodny sposób nietypowym i nieistotnym z socjologicznego punktu widzenia”<sup>80</sup>. Tymczasem – jak zauważa Bauman – Zagłada była spotkaniem starych napięć z potężną zachodnią cywilizacją<sup>81</sup>, a więc – zgodnie z tytułem jego klasycznego dzieła – jest logiczną konsekwencją nowoczesności.

Niestety, nauki społeczne i humanistyka wciąż mówią za mało o tej bliskiej relacji barbarzyństwa i nowoczesności – mimo ostrzeżeń Baumana i wielu innych przenikliwych badaczy. Ale na szczęście nie milczy na ten temat sztuka. Właśnie w taki sposób o Zagładzie (i innych pieklach nowoczesności<sup>82</sup>) mówi w swojej twórczości Roy Andersson. Artysta ten nie filmuje Zagłady, nie rekonstruuje jej historycznych okoliczności – przypomina o niej inaczej, w swoim surrealistycznym stylu. Włącza ją na powrót do obrazu naszej cywilizacji, konstruuje anachroniczną wizję historii, w której Shoah nie znika i nie może zostać wymazana z pamięci. Jest wciąż obecna – w tych samych mechanizmach nowoczesności, w obojętności i amoralności ludzi. W pięknej i potężnej cywilizacji, zbudowanej na cierpieniu Innych-nieludzi. Wreszcie: w naszym wyparciu odpowiedzialności, w nocnych koszmarach, w niezrozumiałej depresji i alkoholizmie ludzi Zachodu. Dlatego Zagłada może się powtórzyć; dlatego wszyscy jesteśmy za nią odpowiedzialni.

Zgadzam się z Baumanem, że ukazanie powiązań Zagłady z kulturą nowoczesności – wskazanie, że była ona jej „logiczną konsekwencją” – nie umniejsza wyjątkowości tej największej zbrodni w dziejach. Pozostaje ona jedyna w swoim rodzaju, podobnie jak otwierająca *Ziemię...* scena gazowania, najbardziej przerażające *tableau* wśród wszystkich, które stworzył reżyser.

Choć to tylko jedna scena, wydaje się punktem kulminacyjnym jego opowieści o nowoczesności: najstraszniejszym wcieleniem pogardy wobec drugiego człowieka, o której reżyser mówi we wszystkich swoich filmach. Można przypuszczać, że jest ona w jakimś sensie ośrodkiem Anderssonowskiej wizji

<sup>80</sup> Z. Bauman, *Nowoczesność...*, s. 23.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>82</sup> Zob. D. Jaszewska, *Roy Andersson i piekła nowoczesności...*, op. cit.

nowoczesności, tak jak dla Giorgio Agambena centrum nowoczesności jest obóz, stanowiący „ukrytą matrycę, *nomos* politycznej przestrzeni, w której obecnie żyjemy<sup>83</sup>”. Zagłada stoi w centrum cywilizacji; od niej – preposteryjnie – zaczyna się jej historia, bo do niej prowadzą wszystkie mechanizmy nowoczesności: racjonalizm, podział pracy, nastawienie na zysk, wydajność, skuteczność. To one przyniosły ludziom Zachodu dobrobyt, ale jednocześnie pozbawiły ich sumienia.

Andersson powiedział o Holokauście wiele – ukazał jego strukturę, stworzył teorię, pokazując (podobnie jak Bauman), jak barbarzyństwo splecione jest z nowoczesnością. A jednak uczynił to w sposób subtelny. Jego obrazy, choć wstrząsające, nie pokazały Zagłady. Artysta nie komentuje jej ruchem kamery, montażem ani słowem. Pozostaje niewypowiedziana. *Ziemia...* pokazuje, w jaki sposób kino symboliczne może mówić o Shoah. To od widza zależy, czy dostrzeże Zagładę wśród ukrytych znaczeń, które pozostawił w filmie reżyser.

## Bibliografia

- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Alexander Jeffrey C., *Toward a Theory of Cultural Trauma*, [w:] *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. J.C. Alexander et al., University of California Press, Berkeley 2004.
- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1987.
- Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Broch Hermann, *Kilka uwag o kiczu*, [w:] idem, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. J. Garewicz, D. Borkowska, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Cembrzyńska Patrycja, *Dogasająca świeca. Shoah i pamięć konsumenta*, „Quart” 2014, nr 2(32), s. 49.
- Friedländer Saul, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Jaszewska Dagmara, *Roy Andersson i piekła nowoczesności: analiza kulturoznawczo-teologiczna*, [w:] *Perspektywa teologiczna w badaniach nad filmem*, red. B. Wiczorek, Wydawnictwo „scriptum”, Kraków 2018.
- Jaszewska Dagmara, *Bar, mundur i Hymn Bojowy Republiki – symbolika i retoryka wojny w dwóch scenach filmu Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, „Facta Simonidis” 2024 (17), nr 2, s. 65-86.

<sup>83</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. Mateusz Salwa, Warszawa 2008, s. 227.

- Jaszewska Dagmara, *Modernité, miasto i współczesny człowiek. W poszukiwaniu wizualnej teorii nowoczesności w filmach Roya Anderssona i Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2021, nr 48, s. 255–284.
- Jaszewska Dagmara, *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Jaszewska Dagmara, *Wojna to tylko część piekła nowoczesności. Roy Anderssona wizualna teoria wojny na podstawie filmu Gołąb siedzi na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, [w:] *Kulturowe konteksty wojny*, red. M. Ciesielski, P. Pawlak, S. Szykowna, Wydawnictwo Rys Tomasz Paluszyński, Poznań–Gniezno 2023.
- Krzemińska Kinga, *Kicz w kinie holokaustowym*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2010, nr 6, s. 55–73.
- Marczak Mariola, *Komunikowanie wartości w filmie jako medialnym przekazie audiowizualnym*, „Kultura – Media – Teologia” 2024, nr 60, s. 34–48.
- Małecka Anna, *Dowód rzeczowy niewyraźnego. Dzieło sztuki wobec Zagłady na przykładzie 97 x 38 x 45 (1942/2006) Mirosława Bałki*, [w:] *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, red. J. Małczyński, R. Tańczuk, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011.
- Olkusz Ksenia, *Kiedy sztuka jest cierpieniem... Koncepcje artysty i dzieła we współczesnej polskiej literaturze grozy*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. Mit – literatura – tajemnica*, red. W. Gruszczyński, T. Ratajczak, B. Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2013.
- Otto Rudolf, *Świętość. Element irracjonalny w pojęciu bóstwa i jego stosunek do racjonalnego*, tłum. B. Kupis, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Piętka Aleksandra, *Pamięć zdarzeń, które „nigdy nie miały miejsca”*. Slavery Memorial Martina Puryeara, „Załącznik Kulturoznawczy” 2023, nr 10, s. 249–281.
- Tucan Ella, *„Beloved Be the Ones Who Sit Down”: Aesthetics and Political Affect in Roy Andersson y Andersson’s “Living” Trilogy*. Communication Theses, Department of Communication, Georgia State University, 5.07.2016.
- Walicki Andrzej, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Wieczorek Bartosz, *Wizja szwedzkiej Apokalipsy w filmie Pieśni z drugiego piętra Roya Anderssona*, „Kultura – Media – Teologia” 2013, nr 14, s. 48–63.
- Ziębińska-Witek Anna, *Wizualizacje pamięci – upamiętnianie Zagłady w muzeach*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2006, nr 3, s. 366–378.

### Źródła internetowe

- Bauman Zygmunt, *O nowoczesności TEJ Zagłady – raz jeszcze*, [w:] *Dyskusja o „Nowoczesności i Zagładzie” Zygmunta Bauman, Archiwum „Kultury Współczesnej”*, [https://nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/17.\\_zygmun\\_bauman\\_-\\_o\\_nowoczesnosci-tej\\_zaglad.pdf](https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/17._zygmun_bauman_-_o_nowoczesnosci-tej_zaglad.pdf) (dostęp 4.10.2025).
- Brunow Dagmar, *The language of the complex image: Roy Andersson’s, political aesthetics*, „Journal of Scandinavian Cinema” 2010, no. 1, [https://doi.org/10.1386/jsc.1.1.83\\_1](https://doi.org/10.1386/jsc.1.1.83_1), s. 83 (dostęp 10.03.2025).

- Krawczyńska Dorota, *Problemy (nie)wyrażalności Zagłady*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939-1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2024, <https://books.openedition.org/iblp/10016> (dostęp 12.03.25).
- Rupe Shade, *Roy Andersson: Reflections*, „Fandor” z dn. 15.06.2015, <https://keyframe.fandor.com/roy-andersson-reflections/> (dostęp 15.01.2025).
- Yang Julianne Q.M., *Filming Guilt about the Past through Anachronistic Aesthetics: A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*, „Scandinavian Studies” 2017, nr 89 (4), s. 6, [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/67734/09YANG\\_september17final.pdf?sequence=2](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/67734/09YANG_september17final.pdf?sequence=2) (dostęp 10.03.2025).
- Zimmerman Mateusz, „Kto tu trafia, ten świata już nie zobaczy”. O trzech, co uszli z laboratorium Zagłady, *Wiadomości Onet Kraj* z 14 marca 2024, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/kto-tu-trafia-ten-swiatu-juz-nie-zobaczy-o-trzech-co-uszli-z-laboratorium-zaglady/gmdoi86> (dostęp 20.12.2024).

## Filmografia

Filmy w reżyserii Roya Anderssona:

*Do ciebie, człowieku*, 2007.

*Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu*, 2015.

*Någonting har hänt (Nic się nie stało)*, 1987.

*O nieskończoności*, 2019.

*Pieśni z drugiego piętra*, 2000.

*Ziemia jest wspaniała*, 1991.

Wywiad z Royem Anderssonem podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji w 2015 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=i5Xm1BTMIk4> (dostęp 4.10.2025)

## Czy ziemia nasza jest wspaniała, czy może jesteśmy ślepi na zło?

### Nowoczesność i Zagłada według Roya Anderssona

Artykuł analizuje przedstawienie Zagłady w filmie Roya Anderssona *Ziemia jest wspaniała* (*World of Glory*, 1991). Otwierająca film scena gazowania – jeden z najbardziej wstrząsających obrazów w historii kina – ukazuje Shoah w anachronicznej scenerii współczesnej Szwecji. Reżyser nie rekonstruuje realiów historycznych, lecz poprzez symbolizm i minimalizm oddaje istotę Holokaustu: dehumanizację ofiar, obojętność świadków i biurokratyczny porządek śmierci. W kolejnych scenach Zagłada zostaje wpisana w banalną codzienność bohatera-urzędnika, co wizualizuje tezę Zygmunta Baumana o związku barbarzyństwa z nowoczesnością. Pozorny ład pęka jednak w kuriozalnych sytuacjach i gestach bohatera, ujawniając lęki i wyparte poczucie winy. W artykule podjęto także problem nieprzedstawialności Shoah. Postawione zostało pytanie, na ile surrealistyczna i symboliczna forma kina Anderssona może ukazać prawdę o tym historycznym zdarzeniu. Drugie pytanie dotyczyło ryzyka wpisane go w artystyczne przedstawienia Holokaustu: czy używane przez reżysera środki estetyczne mogą prowadzić do estetyzacji nazizmu, do różnych form kiczu, które zakłócają etyczny przekaz. Analiza wykazała, że film nie oferuje katharsis ani estetycznej przyjemności – wymaga od widza trudu interpretacji i raczej wywołuje szok

oraz obrzydzenie, gdy odsłania zło nowoczesności ukryte pod powierzchnią jej piękna i porządku. Etyczny wymiar przekazu pozostaje nienaruszony, a dzieło przywraca pamięć o Zagładzie i przypomina o współodpowiedzialności za nią współczesnych Europejczyków.

**Słowa kluczowe:** nowoczesność, Shoah, Zagłada, artystyczne reprezentacje Zagłady, nieprzedstawialność Shoah, Holokaust, II wojna światowa, gazowanie, trauma, pamięć, postpamięć, Zygmunt Bauman, Roy Andersson, *World of Glory*, surrealizm, kino symboliczne, estetyzacja, nazizm

### **“World of Glory” or a World of Evil We Fail to See? Modernity and the Shoah in Roy Andersson’s Cinema**

The article analyzes the representation of the Holocaust in Roy Andersson’s film *World of Glory* (1991). The film’s opening scene which shows gassing—one of the most shocking *tableaux* in the history of cinema—depicts the Shoah in an anachronistic setting of contemporary Sweden. The director does not reconstruct historical realities but, through symbolism and minimalism, conveys the essence of the Holocaust: the dehumanization of the victims, the indifference of the witnesses, and the bureaucratic order of death. In the following scenes, the Holocaust is inscribed into the banal everyday life of the protagonist, a civil servant, thus visualizing Zygmunt Bauman’s thesis about the connection between barbarism and modernity. Yet this apparent order breaks apart in the protagonist’s grotesque situations and gestures, revealing his fears and repressed sense of guilt. The article also addresses the problem of the unrepresentability of the Shoah. It raises the question of how far Andersson’s surrealist and symbolic cinematic form can convey the truth about this historical event. The second question concerns the risks inherent in artistic representations of the Holocaust: whether the director’s use of aesthetic devices might lead to the aestheticization of Nazism, to various forms of kitsch that distort the ethical message. The analysis demonstrated that the film offers neither catharsis nor aesthetic pleasure—it requires an interpretive effort from the viewer and instead provokes shock and disgust when it reveals the evil of modernity hidden beneath the surface of its beauty and order. The ethical dimension of the message remains intact, while the work restores the memory of the Holocaust and reminds contemporary Europeans of their shared responsibility for it.

**Keywords:** Modernity, Shoah, Holocaust, artistic representations of the Holocaust, unrepresentability of the Shoah, World War II, gassing, trauma, memory, postmemory, Zygmunt Bauman, Roy Andersson, *World of Glory*, surrealism, symbolic cinema, aestheticization, Nazism

Data przesłania tekstu: 30.03.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 25.09.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 30.09.2025