

ANNA RUTKA

HOLOCAUST MIĘDZY KOMIZMEM, GROTESKĄ A ABSURDEM

LITERACKIE I KINEMATOGRAFICZNE PRÓBY
PRZEZWYCIEŻANIA TABU

Wraz z premierą filmu Roberto Benigniego *La vita e bella* (*Życie jest piękne*) w 1997 r. rozgorzała ogólnoswiatowa dyskusja, w której centrum wciąż pojawiało się kontrowersyjne pytanie, czy możliwe, moralne i politycznie poprawne jest przedstawianie nazizmu i Holocaustu jako „komedii”. Czy użycie wywołujących śmiech środków artystycznych, takich jak komizm, groteska czy absurd, przystaje do tak poważnego i przerażającego tematu, jakim jest zagłada europejskich Żydów oraz cierpienie i śmierć w obozach koncentracyjnych.

Życie jest piękne nie pozostało odosobnionym przypadkiem. Rok później na ekrany wszedł kolejny obraz utrzymany w podobnej konwencji – *Train de vie* (*Pociąg życia*) Radu Mihaileanusa. W 1999 r. wyżej wymienionych filmów dołączyła nowa ekranizacja *Jakuba kłamcy* Petera Kassovitza (z Robinem Williamsem w roli głównej) na podstawie powieści Jurka Beckera.

Kontrowersyjna debata, jaką zainicjował film Benigniego, zasygnalizowała po raz pierwszy na taką skalę zmiany w publicznym i prywatnym odbiorze Holocaustu w trzecim i czwartym pokoleniu oraz idące za tym przewartościowanie norm artystycznych, służących do przedstawiania tej problematyki. Jednocześnie nowej rangi nabrało pytanie o sposób, w jaki należałoby obecnie pielegnować i przekazywać kolejnym pokoleniom pamięć o Zagładzie.

Dr hab. ANNA RUTKA – Katedra Niemieckojęzycznej Literatury XX wieku w Instytucie Filologii Germańskiej KUL; adres do korespondencji : Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: anna.rutka@kul.lublin.pl

La vita e bella nie jest jednak, wbrew zaskoczeniu, z jakim obraz ten został powszechnie odebrany, *novum* ani też pierwszą taką próbą zburzenia tabu „nieprzedstawialności” środkami wywołującymi śmiech. Istnieje bowiem bardzo długa i bogata tradycja humorystyczno-komediowa i satyryczna związana z postacią Hitlera i z nazizmem¹. W tym kontekście wspomnieć należy w pierwszym rzędzie dwa wczesne obrazy inicjujące „klasykę gatunku”: *The great dictator* Charliego Chaplina z 1940 r. oraz Ernsta Lubitscha *To be or not to be* z 1942 r., jak również liczne powstałe w czasie wojny antynazistowskie produkcje (w tym również kreskówki) rodem z Hollywood².

Już na początku ery nazizmu w Niemczech oraz bezpośrednio po wojnie nie brakowało także literackich prób krytyki zbrodniczego systemu za pomocą „niepoważnych” gatunków oraz środków artystycznych. Wspomnieć tu należy choćby Bertolta Brechta *Arturo Ui* czy *Schweyk im 2. Weltkrieg* lub estetyczne stanowisko Ernesta Blocha, który już w 1938 r. w obliczu przybierającego na sile prześladowania Żydów rozważał jako najskuteczniejszą formę krytyki groteskową i komiczną satyrę, która obnażyłaby nazizm, będący tyleż samo „straszliwy”, co żałosny i „nikczemny”³.

Po 1945 r., gdy monstualny wymiar zbrodni stopniowo przenikał do świadomości indywidualnej i publicznej, dla twórców i teoretyków literatury i kultury centralną kwestią stało się pytanie o możliwości, sposoby i granice przedstawialności Holocaustu. Problematyczne wydały się wszelkie dotychczasowe tradycje estetyczne i gatunkowe – od realizmu, fikcji literackiej zaczynając, a na klasycznej dramaturgii, zwartej fabule i linearnej narracji kończąc. Pojawiły się również głosy kwestionujące autonomię liryki, sensowność metafor i porównań. Zarówno krytycy, jak też pisarze i poeci sceptycznie rozważali możliwości poznawcze języka oraz implikowane przez niego normy sensowności i wartości humanistyczne. Punktem kulminacyjnym teoretycznych sporów i kontrowersji stało się stanowisko Theodora Adorno

¹ Szczegółowe omówienie przykładów starszych filmów o tej tematyce m.in. w: S. L. GILMAN, *'Is life beautiful?' can the Shoah be funny? Some thoughts on recent and older films*, „Critical Inquiry” 26 (2000), nr 2, s. 279-308.

² Por. J. PAECH, *Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film*, [w:] *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, red. M. Fröhlich, H. Loevy, H. Steinert, Stuttgart 2003, s. 65-79.

³ E. BLOCH, *Der Nazi und das Unsägliche*, [w:] TENZE, *Gesamtausgabe der Werke in 15. Bänden*, Bd. 11, Frankfurt a. M. 1970, s. 185 – 192.

i Elie Wiesela, artykułujące skrajny sceptycyzm w odniesieniu do literackiej „przedstawialności” za pomocą tradycyjnych form i „re-prezentacji” bezmiaru cierpienia ostatniej wojny⁴. Kontrowersyjne dyskusje zaowocowały między innymi ustanowieniem kanonu reguł dla literackich prób zmierzenia się z tematyką *shoah*. W 1988 r. Terrence Des Pres ogłosił w swoim słynnym eseju trzy zasadnicze normy-nakazy: Holocaust powinien być przedstawiany jako wydarzenie wyjątkowe i szczególne w historii ludzkości, w którego opisie obowiązuje ścisła zasada realizmu faktów oraz najwyższej powagi⁵.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku dyskurs pamięci w Niemczech zdominowany został głównie przez opracowania historyograficzne, których nadrzędnym celem było jak najwierniejsze przedstawienie ogromu zniszczeń, strachu, cierpienia oraz ocalenie „prawdy” przed deformacją, manipulacją czy zapomnieniem. Takie próby „zobiektywizowania” *shoah* podejmowane były głównie przez przedstawicieli drugiej generacji, która w Niemczech kontestowała dość powszechne publiczne i prywatne postawy zaprzeczenia, fałszowania lub przemilczania prawdy o Zagładzie Żydów⁶. W powojennej literaturze Holocaustu lat czterdziestych i pięćdziesiątych dominował ton dostojnego poruszenia, którego wyrazem były próby opisów zdominowane przez przerażenie, zwątpienie czy heroizm w utworach prozatorskich takich autorów, jak Ilse Aichinger, Bruno Apitz, Stephan Hermlin lub Albrecht Goes⁷. W liryce Paul Celan i Nelly Sachs zredukowali tradycyjne środki wyrazu do „hermetycznego” minimum i językowego paradoksu. Na scenach ogromną popularnością cieszyły się nie wolne od sentymentalizmu, kiczu i mitologizacji utwory opisujące heroiczne losy ofiar, jak np. przerobiony na dramat *Dziennik Anne Frank* (1955/56, reżyseria Frances Goodrich i Albert Hackett), *Korczak i jego dzieci* (1957,

⁴ Wymienić tu należy słynne *dictum* Theodora Adorno, głoszące, że napisanie wiersza po Auschwitz jest „barbarzyństwem”, czy ostrzeżenie Elie Wiesela przed fikcjonalizowaniem Zagłady w utworach literackich. Szczegółowa analiza i dokumentacja tej debaty w tomie: P. KIEDAISCH, *Lyrrik nach Auschwitz – Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.

⁵ T. DES PRES, *Holocaust laughter?*, [w:] *Writing and the Holocaust*, red. B. Lang, New York–London 1988 s. 217-219.

⁶ Takie powojenne postawy „zdiagnozowane” zostały przez parę psychoanalityków – Alexandra i Margarete Mitscherlich jako „niemożność żałoby” („Unfähigkeit zu trauern”). Zob. A. MITSCHERLICH, M. MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1977.

⁷ Por. R. STEINLEIN, *Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur*, [w:] *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, red. M. Köppen, Berlin 1993, s. 97-106, tutaj s. 98.

reżyseria Erwin Sylvanus), które z czasem ustąpiły miejsca zaangażowanym politycznie i krytycznym wobec powojennego społeczeństwa niemieckiego dramatom Martina Walsera, Rudiego Gostheina oraz „teatrowi dokumental-nemu” Rolfa Hochhutha i Petera Weissa. W kinematografii obowiązujące stały się zasady dokumentu i autentyzmu (propagowane zwłaszcza przez teoretyka kina Béla Balázsa), głównymi zaś gatunkami melodramat, legendy martyrologiczne oraz filmy dokumentalne⁸, powielające na ogół klasyczne struktury gatunków i wierne zasadom spójnej, linearnej narracji. Ślady tego rodzaju kinematografii o Auschwitz prześledzić można aż do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Jako przykłady posłużyć tu mogą chociażby *Lista Schindlera* Stevena Spielberga lub *Pianista* Romana Polańskiego czy *Europa, Europa* Agnieszki Holland.

Wbrew temu we wszystkich niemal dziedzinach sztuki rozpowszechnionemu nakazowi powagi już od końca lat pięćdziesiątych XX wieku powstawały utwory literackie, które zrywały z obowiązującym kanonem i odważały się przedstawiać Zagładę i nazizm w komiczno-groteskowym, graniczącym z absurdem świetle.

Zastosowanie elementów gatunkowych komedii oraz wywołujących śmiech zabiegów i środków artystycznych z kręgu komizmu, groteski i czarnego humoru odgrywa główną rolę w opublikowanej w 1959 r. słynnej powieści Güntera Grassa *Blaszany bębenek*. Sam autor podkreślił w jednym z wywiadów zbawienną rolę humoru i komizmu, których według niego „najlepiej nadają się do tego, aby rozmyślać o ludzkiej tragedii”. „W zasadzie komizm”, puentuje Grass, „jest najbardziej wyrazistym znakiem naszego zwątpienia.”⁹ Poprzez ironiczną, groteskową i zarazem dowcipną perspektywę narracyjną, jakiej figuryzacją jest ahistoryczny, wieczny trzylatek Oskar, Grass ośmiesza sens i ciągłość historii¹⁰, „oddemonizowuje faszyzm”¹¹ (Maria Janion), przedstawia jako niepoważną zabawę ideologiczne

⁸ Por. szczegółowe omówienie tych gatunków i ich uzasadnień teoretycznych w artykule: H. LOEWY, *Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film*, [w:] FRÖHLICH, LOEWY, STEINERT, dz. cyt., s. 37-65. Pierwszym filmem, który w dużej mierze nadał ton i ukształtował kanon, jeśli idzie o kinematografię związaną z Zagładą, był polski film Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap* z 1947 r., nakręcony na terenie byłego obozu Auschwitz z udziałem m.in. byłych więźniów jako aktorów i statystów.

⁹ Wypowiedź Güntera Grassa w dyskusji z Marią Janion, Karolem Toeplitzem i Kwiryną Ziem-bą w: *Grass: Punkty widzenia*, red. M. Janion, W. Maksymowicz, S. Rosiek, Warszawa 1984 s. 80.

¹⁰ Tamże, s. 118.

¹¹ Tamże, s. 80.

manifestacje faszyzmu. Takiej groteskowej deformacji, graniczącej z „pikarejską” zabawą¹² poddany zostaje w powieści np. epizod wkroczenia faszystów podczas „Kristallnacht” do sklepu zabawkarskiego Żyda Sigismunda Markusa¹³ lub słynna, dla Polaków obrazoburcza, scena obrony Poczty Gdańskiej w 1939 r.¹⁴

Głośną literacką próbą złamania patosu i tragizmu w opisach Zagłady jest powieść Jurka Beckera *Jakob der Lügner (Jakub kłamca)* z 1969 r.¹⁵ Konstrukcja tej tragikomedii, której akcja rozgrywa się w polskim getcie, zasadza się na historii skromnego i ubogiego Żyda Jakoba Heyma, któremu przez przypadek udaje się wysłuchać fragmentu komunikatu radiowego o zbliżającym się natarciu Armii Czerwonej. Dzięki tej zasłyszanej wiadomości Jakob wymyśla fikcyjną opowieść o tym, że jest nielegalnym posiadaczem radioodbiornika. Aby podtrzymać swoich współtowarzyszy niewoli na duchu, opowiada im codziennie zmyślane komunikaty radiowe. Ponieważ bajkowa iluzja bliskiego wybawienia nie zawsze łatwo daje się pogodzić z przytłaczającą rzeczywistością getta, bohater powieści Beckera popada raz po raz w komiczno-absurdalne sytuacje, bazujące na ciągłym kontraście między tym, co dzieje się naprawdę, a tym, co jest wyssaną z palca opowieścią. Spektakl, jaki Jakob odgrywa przed mieszkańcami getta, to swoista komediancka gra na przekór i pod prąd przerażeniu i strachowi, zbudowana wokół kłamliwej intrygi, która pozwala skazanym na śmierć Żydom mieć jednak nadzieję na przetrwanie. Historia Beckera nie dopuszcza jednak pojednawczego, sentymentalnego zakończenia. Balansująca na granicy humoru i tragedii powieść kończy się tragiczną deportacją do Auschwitz.

Z kolei Edgar Hilsenrath jest autorem, który w swoich powieściach o Holocauście posługuje się satyryczno-komicznymi środkami wyrazu, budując obrazy prześladowań, terroru i Zagłady przy użyciu groteski, czarnego humoru, a nade wszystko absurdu. Jego kontrowersyjnie przyjęta powieść *Der Nazi & der Friseur (Nazista & fryzjer)* z 1977 r. przełamuje liczne tabu,

¹² Na cechy „powieści pikarejskiej” w *Blaszonym bębunku* zwraca uwagę sam Grass w cytowanej wyżej rozmowie (tamże, s. 76).

¹³ Por. omówienie tej sceny ze zwróceniem uwagi na elementy komizmu i groteski u Steinlein (dz. cyt, s. 100).

¹⁴ Por. analizę Marii Janion w jej artykule pt. *Obraz polskości u Grassa*, [w:] *Polskie pytania o Grassa*, red. M. Janion, Warszawa 1984 s. 226.

¹⁵ Pierwszą wersją powieści był scenariusz filmowy z 1965 r., który nie został zrealizowany, gdyż reżyser Frank Bayer otrzymał od władz NRD zakaz działalności. Film został zrealizowany przez Bayera dopiero w 1974 r., a następnie przez Petera Kassovitza w 1999 r. z udziałem znanego z ról komediowych Robina Willamsa.

jakie powstały wokół pamięci o ofiarach nazizmu i ich oprawcach. Hilsenrath konstruuje w swojej powieści w parodystycznej formie „spowiedzi życiowej”¹⁶ historie pewnego zagorzałego nazisty – Maxa Schulza, wstawionego w czasie wojny licznymi mordami na polskich i rosyjskich Żydach, który po 1945 r. przejmuje tożsamość jednej ze swych ofiar i jednocześnie przyjaciela z dzieciństwa i syna żydowskiego fryzjera, Itziga Finkelsteina. Przejmując rolę swej ofiary, Schulz odgrywa swoistą „czarną komedię”, w której w zgoła absurdalny sposób oprawca, upodabniając się fizjonomicznie i mentalnie do utartych stereotypów o „wiecznym Żydzie”, przeistacza się w syjonistycznego bohatera-patriotę, emigruje do Palestyny i odnosi sukcesy na froncie izraelskich walk niepodległościowych. Komiczna inscenizacja odwrócenia ról oraz formalna konstrukcja utworu jako parodia lub ironiczne zacytowanie konwencji „powieści szelmowskiej”¹⁷ zrywają z utartą w powojennym dyskursie memorialnym apoteozą ofiar i w subwersyjny sposób krytykują i karykaturują modne swego czasu powojenne postawy filosemickie Niemców, będące strategią samooczyszczenia¹⁸.

Podobną komiczną zamianę ról znaleźć można w powieści amerykańsko-niemieckiej pisarki żydowskiego pochodzenia Irene Dische. Jej książka *Fromme Lügen (Święte kłamstwa)* z 1989 r. w analogiczny sposób jak u Hilsenratha burzy tradycyjne oczekiwania czytelnicze i stanowi prowokację wobec znanych i uznanych standardów pamięci o Żydach. Dische opowiada kilka historii, z których dwie – *Eine Jüdin für Charles Allen* i *Der geschmuggelte Ehering* – stanowią satyryczne wyśmianie zakłamanych postaw filosemickich. Główna bohaterka *Żydówki dla Charlesa Allena* podaje się celowo za prześladowaną Żydówkę, zmieniając przy tym odpowiednio do stereotypów swój wygląd zewnętrzny, żeby wkupić się w łaski i wzbudzić litość bogatego żydowskiego właściciela antykwariatu.

Ostry sprzeciw wobec tych form pamięci, które jednostronnie poprzez patos i sentymentalizm mitologizują cierpienie Żydów, wyraził w swoich dramatach oraz inscenizacjach teatralnych austriacko-węgierski Żyd George Tabori, który wskutek Holocaustu stracił ojca i większą część rodziny. Jego działalność dramatopisarska i teatralna sprzeciwia się w radykalny sposób

¹⁶ Por. STEINLEIN, dz. cyt., s. 103.

¹⁷ Na te elementy powieści zwraca uwagę Steinlein (dz. cyt., s. 105).

¹⁸ Szczegółową i wnikliwą analizę funkcji groteski i czarnego humoru w twórczości Hilsenratha prezentuje w swej książce Dietrich Dopheide: *Das Grotteske und der schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*, Berlin 2000.

apologii cierpienia i ofiary. Mottem twórczym Taboriego stało się przekonanie, że „[s]ą tematy tabu, które muszą być wreszcie wyrażone poruszone, by nie dusiły nas wiecznie”¹⁹. W jego burleskowych sztukach nie ma podziału na role ofiar i katów. Ofiary przemieniają się w oprawców, bohaterowie stają się łajdakami, a mędracy głupcami²⁰. Holocaust stanowi zawsze zagadnienie centralne utworów, lecz nigdy nie jest opisywany bezpośrednio. Groteskowe, komiczne, humorystyczno-drastyczne, czasami wręcz wulgarne środki sceniczne Taboriego oraz „plebejskie” gatunki, takie jak farsa czy burleska, są protestem autora wobec melodramatycznego kiczu, wobec teatru odtwórczego. W podejściu do tematu Zagłady autor postuluje „ucieleśnienie”, „konkretyzację”, „zmysłowość” oraz „emocjonalizację”²¹.

Jego pierwsza sztuka, *Kanibale*, wystawiona w Niemczech i Austrii w 1969 r., przedstawia historię więźniów obozu koncentracyjnego, którzy postanawiają zjeść przypadkowo zabitego podczas „zwykłej” bójki o kawałek chleba współtowarzysza. Tabori pokazuje w swej farsie, jak ofiary Holocaustu przeistaczają się w bezczelne, agresywne i wulgarne monstra. Czarny humor, niesmaczne żarty, szokująca groteskowa cielesność (animalność) stanowią w sztuce części składowe niepowtarzalnej „poetyki prowokacji”, której zadaniem jest uzmysłowienie widzowi „załamania cywilizacyjnego” (Dan Dinar), kryzysu wszelkich dotychczasowych norm humanistycznych i gatunków literackich²². Według Taboriego tylko takie zmysłowe, „zachodzące za skórę” przedstawienie Zagłady jest prawdziwe i ma sens.

Wielokrotnie powtarzającym się wątkiem staje się u dramatopisarza paradoksalna i traumatyczna więź łącząca ofiary z oprawcami. W swojej farsie *Mein Kampf* (1987), w podtekście nazwanej przez autora „żartem teologicznym”, pisarz inscenizuje spotkanie młodego, nieudacznego i bezdomnego Adolfa Hitlera z dwoma Żydami – niedoszłym pisarzem Schlomo Herzlem i kucharzem Lobkowitzem w wiedeńskim przytułku dla bezdomnych. Herzl,

¹⁹ G. TABORI, *Unterammergau oder Die guten Deutschen*, Frankfurt a.M. 1981, s. 38. (Cytat w tłumaczeniu autorki).

²⁰ Por. Th. ROTHSCHILD, *Rana rozumie nóż. Żydzi w teatrze Taboriego*, [w:] G. TABORI, *Teatr – Sztuki*, Warszawa 2005 s. 251.

²¹ Por. omówienie strategii literackich Taboriego w przedstawianiu Holocaustu: D. BOURGER, *Unverdaute Trauer. Das Kulturthema Essen in George Taboris Holocaust-Dramen*, Göttingen 2002, s. 35-40. Jest to rozprawa doktorska, dostępna także w Internecie: <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2006/bourger/bourger.pdf> (ostatnie wejście 16.03.2008).

²² M. HOFMANN, *Provokation durch Farce und Groteske. George Taboris „Kannibalen“ im Kontext des Auschwitz Diskurses*, [w:] *Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven. Sonderband der Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 123*, red. M. Hofmann, H. Steinecke, Berlin 2004 s. 233.

ucieleśnienie karykaturalnego Żyda rodem z nazistowskiej propagandy, i Hitler zaprzyjaźniają się. Po tym jak Hitler odnosi porażkę na Akademii Sztuk Pięknych, Herzl staje się jego pocieszycielem, przewodnikiem duchowym i przygotowuje swego ulubieńca do kariery politycznej, użyczając mu nawet tytułu własnych niedokończonych memuarów „Mein Kampf”, którą Adolf wykorzystuje w swojej ideologii. Herzl usiłuje za wszelką cenę odnaleźć w Hitlerze brata, wyłuskać to, co ich łączy. W akcie bezgranicznej miłości wyciska więc na swoim przyjacielu piętno żydowskości. Oświadcza, że chce go obrzezać („Ich beschneide ihn besser”) i przycina mu charakterystyczny wąsik. W tej humorystycznej grze słów, iście żydowskim dowcipie, oprawca otrzymuje jako dziedzictwo znak ofiary. „Rana rozumie nóż”²³. Ta komiczno-groteskowa deformacja faktów, śmieszna i zarazem absurdalna fikcja literacka ukazują ważną prawdę społeczną: „Żydzi definiują się przez Hitlera i do dziś są od niego fatalnie uzależnieni, a dyskusja o Żydach bez uprzedzeń i bez świadomości Auschwitz wydaje się prawie niemożliwa”²⁴.

„Treścią komedii musi być zawsze coś śmiertelnie poważnego”²⁵ – ta dewiza Taboriego doskonale oddaje myśl przewodnią głośniejszej komedii tragicznej Benigniego *La vita e bella*. Film włoskiego reżysera osadzony między legendą a dziecięcym wspomnieniem opowiada retrospekcyjnie historię chłopca i jego żydowskiego ojca w obozie koncentracyjnym. Obdarzony talentem komicznym ojciec, aby ochronić syna przed nieludzkim światem, wpada na pomysł, żeby przedstawić dziecku obozową rzeczywistość jako „zabawę w przetrwanie”, w której w zależności od sukcesu można zdobyć 1000 punktów lub nawet wygrać czołg. Komediancko-absurdalna gra osiąga swój cel – chłopiec zostaje uratowany, do końca wierząc w przedstawioną mu iluzję. Ojciec płaci jednak najwyższą cenę i ginie tuż przed wyzwoleniem obozu.

Film Benigniego ukazuje ów konieczny, nierozzerwalny, wręcz symbiotyczny związek między humorem i smutkiem, komizmem i zwątpieniem. Obraz ten, podobnie jak sztuki Taboriego, nie powiela cierpienia ofiar, lecz opowiada historię koniecznego, aczkolwiek beznadziejnego oporu klauna w

²³ ROTHSCHILD, dz. cyt., s. 251.

²⁴ Tamże, s. 257. Podobną prawdę o wzajemnych historycznych uzależnieniach odkrywa dramat Taboriego pt. *Jubileusz* (1983).

²⁵ G. TABOR, *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*, Frankfurt a.M.: 1993, s. 185.

obronie człowieczeństwa. Metaforyczna gra, zabawa ojca w przeżycie, znana również z innych komedii o Holocauście, jak np. *Pociąg życia* lub *Jakub kłamca*, będąca swoistym absurdalnym i wzbudzającym uzasadniony śmiech widza przedstawieniem, jest *de facto* oporem przeciwko absurdowi industrialnego ludobójstwa. W ostatecznym rozrachunku to rzeczywistość obozowa musi być uznana za niedorzeczną i śmieszną, nie zaś postawa i zabawa klauna. Ta ostatnia funkcjonuje w filmie jako próba wywalczenia przestrzeni wolności, wyzwolenia w obliczu totalnego zła. *Życie jest piękne* celebrytuje subwersyjność humoru i komizmu i jest przez to apoteozą człowieczeństwa, przeżycia i nadziei, nawet wbrew tragicznemu zakończeniu.

PODSUMOWANIE

Komizm, groteska i absurd w obliczu tematyki Holocaustu stanowią prowokację wobec rytualizacji kolektywnej pamięci i kontestację jej skostniałych form. Dzięki zastosowaniu środków artystycznych wywołujących oswabdzający śmiech lub śmiech na granicy przerażenia czy zwątpienia możliwe staje się ukazanie prawd, które poprzez mitologizację i polityczny sztafaż łatwo wymykają się zbiorowej i indywidualnej świadomości.

Poprzez przełamanie tradycyjnych dla przedstawiania Zagłady gatunków, jak tragedia, melodramat, romance, otwierają się nowe możliwości poznawcze. Apoteoza przeżycia i nadziei zastępuje sentymentalizm poży człowieka poszkodowanego i kiczowaty *happy end*, sugerujący możliwość nadania sensowności masowemu ludobójstwu.

Zdecentralizowane perspektywy (dziecka, klauna, karła) oraz zabawa, inscenizacja, przedstawienie jako środki narracji czynią *per definitionem* koniecznym odwrócenie ról, rozchwianie zastałych schematów i kpinę z absurdu i irracjonalizmu katów.

Formy i środki graniczne, hybrydyczne²⁶, jak groteska, czarny humor, tragikomedia, farsa, odzwierciedlają załamania się konwencji, norm i wartości po i wobec Auschwitz oraz ukazują palącą potrzebę dręczącej otwar-

²⁶ O załamaniu się tradycyjnych form narracji w literaturze Holocaustu pisze w swej obszernej monografii Michael Hofmann: *Literaturgeschichte der Shoah*. Paderborn 2002. Tematem przedmiotowości Zagłady w innych dziedzinach kultury zajmuje się również tom zbiorowy pod redakcją Susanne Düwell i Mathiasa Schmidta: *Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, Paderborn 2002.

tości²⁷, ciągłego poszukiwania treści i formy bez zgody na gotowe rozwiązania, sugerujące stan ostatecznego uporania się z tą trudną tematyką.

BIBLIOGRAPHIE

- BLOCH E.: Der Nazi und das Unsägliche, [w:] TENZE, Gesamtausgabe der Werke in 15. Bänden, Bd. 11, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, s. 185-192.
- BOURGER D.: Unverdaute Trauer. Das Kulturthema Essen in George Taboris Holocaust-Dramen. Göttingen 2002. Rozprawa doktorska, dostępna również w Internecie pod adresem: <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2006/bourger/bourger.pdf> (ostatnie wejście 16.03.2008).
- DES PRES T.: Holocaust laughter?, [w:] Writing and the Holocaust, red. B. Lang, New York–London: Holms and Meier 1988 s. 217 – 219.
- DOPHEIDE D.: Das Groteske und der schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, Berlin: Weißensee Verlag 2000.
- DÜWELL S., SCHMIDT M.: Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik, Paderborn: Schöningh Verlag 2002.
- GILMAN S. L.: 'Is life beautiful?' can the Shoah be funny? Some thoughts on recent and older films, „Critical Inquiry” 26 (2000), nr 2, s. 279-308.
- HILDESHEIMER W.: Frankfurter Poetik-Vorlesungen, [w:] TENZE, Gesammelte Werke in sieben Bänden, red. Ch. L. Hart, V. Jehle, tom VII, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, s. 8-35.
- HOFMANN M.: Literaturgeschichte der Shoah, Paderborn: Schöningh Verlag 2002.
- Provokation durch Farce und Groteske. George Taboris „Kannibalen“ im Kontext des Auschwitz Diskurses, [w:] Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven. Sonderband der Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 123, red. M. Hofmann, H. Steinecke, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, s. 232 - 245.
- JANION M., MAKSYMOWICZ W., ROSIEK S.(red.): Grass: Punkty widzenia. Warszawa: Hybrydy 1984.
- JANION M.: Obraz polskości u Grassa, [w:] Polskie pytania o Grassa, red. M. Janion, Warszawa: Hybrydy 1984, s. 217 - 232.
- KIEDAISCH P.: Lyrik nach Auschwitz – Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter, Stuttgart: Philipp Reclam 1995.
- LOEWY H.: Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film, [w:] Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust, red. M. Fröhlich, H., Loewy, H. Steinert, Stuttgart: R. Boorberg 2003, s. 37-65.
- MITSCHERLICH A., MITSCHERLICH M.: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München: Piper 1977.

²⁷ Wolfgang Hildesheimer w swojej głośnej „poetyce absurdu” podkreśla radykalne załamanie i niemożność tożsamości w świecie i utożsamiania się ze światem, który jest zastraszająco niestabilny. Absurd obnaża próby rejestracji uzyskania odpowiedzi zastępczych i ustanowienia dręczącej otwartości, gdyż odnalezienie sensu istnienia jest niemożliwe. Zob. W. HILDESHEIMER, *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, [w:] *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, red. Ch. L. Hart, V. Jehle, tom VII, Frankfurt a. M.: 1991, Rozdział 1: *Die Wirklichkeit des Absurden*, s. 8-35.

- PAECH J.: Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film, [w:] Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust, red. M. Fröhlich, H. Loewy, H. Steinert, Stuttgart: R. Boorberg 2003 s. 65 – 79.
- ROTHSCHILD T.: Rana rozumie nóż. Żydzi w teatrze Taboriego, [w:] G. TABORI, Teatr – Sztuki, Warszawa: Nowy Świat 2005 s. 250 – 258
- STEINLEIN R.: Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur, [w:] Kunst und Literatur nach Auschwitz, red. M. Köppen, Berlin: Erich Schmidt 1993 s. 97-106.
- TABORI G.: Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a.M.: Fischer 1993.
- Unterammergau oder Die guten Deutschen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

DER HOLOCAUST ZWISCHEN DER KOMIK, DER GROTESKE
UND DER ABSURDITÄT
DIE LITERARISCHEN UND KINEMATOGRAPHISCHEN VERSUCHE
DAS TABU ZU ÜBERWINDEN

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Weltpremiere Roberto Benignis Spielfilms *La vita e bella* (1997) rief eine weltweite öffentliche Debatte hervor, bei der die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust und Nazismus mit den Stil- und Ausdrucksmitteln des Komischen und Grotesken ins Zentrum gerückt wurde. Die von Benignis Tragikomödie ausgelöste Kontroverse stellte mit Vehemenz und in einem bisher ungewohnt großen öffentlichen Ausmaß die Fragen nach der Rolle der traditionellen Formen und Genres sowie nach unseren eigenen Bildern, Erwartungen und der medialen Repräsentation der Shoah in einer „Post-Memory“, einer sekundären Erinnerung durch Kunst und Medien in zweiter, dritter und vierten Nachkriegsgeneration.

Dabei ist der Streit um die Verwendung vermeintlich ‚unerster‘ Narrative keineswegs neu, sondern reicht bis in die Tradition der Filmklassiker der Komödie wie z.B. Charlie Chaplins *The great dictator* (1940) oder Ernst Lubitschs *To be or not to be* (1942).

Dem starken Trend des betroffenen und erschütternden Ernstes in der unmittelbaren Nachkriegsliteratur widersetzten sich seit Ende der 1950er Jahre viele Prosa- und Theaterautoren, die dem Gebot von Ernst Bloch (*Der Nazi und das Unsägliche*, 1938) folgend, sich bemüht zeigten, dem „Unsäglichen“ der Naziverbrechen mit den entlarvenden Mitteln des bitteren Witzes und grotesk-komischer Satire sprachlich nachzukommen. Gegen einen ohnmächtigen Betroffenheitsdiskurs wendet sich bereits 1959 Günter Grass mit seinem Roman *Die Blechtrommel*. Ein signifikantes Beispiel der Verbindung der Holocaust-Thematik mit Humor, Komik und Groteske stellt der Ghetto-Roman von Jurek Becker *Jakob der Lügner* (1969) dar, der sich der grauvollen Shoah-Geschichte widersetzt, ohne diese jedoch zu verharmlosen bzw. zu sentimentalisieren. Ebenso rüttelt Edgar Hilsenrath mit seinem 1977 veröffentlichten ‚Schelmenroman‘ *Der Nazi & der Friseur* an der im Erinnerungsdiskurs tradierten Verklärung der Holocaust-Opfer. Zu den wohl bedeutendsten literarischen Verfechtern des Diskurses des Lächerlichen in der Holocaustliteratur gehört zweifelsohne George Tabori, der sich in seinen schauerlich-lächerlichen, obszön-grotesken Theaterstücken der einseitigen, pathetisch-sentimentalisierenden Mythologisierung der Opfer widersetzte.

George Tabori ging davon aus, dass „jeder Komödie etwas Tödernes zu Grunde liegt“. Dieser Ausspruch erlangt sicherlich auch in Bezug auf Benignis *La vita e bella* seine Legitimation. Der Film baut eine komische Dialektik zwischen der Furchtbarkeit der KZ-Welt und der befrei-

endes Lachen provozierenden Stilisierung dieser Gräuelrealität zu einem kindisch amüsanten „Überlebensspiel“ auf, mit dem der Vater seinen Sohn zu schützen vermag. Benignis Komödie endet mit dem tragischen Tod des clownesken Vaters und entzieht sich damit einer harmonisierenden, versöhnlichen Sinnstiftung. Durch die Dialektik der komisierenden Inszenierung vermeidet der Film eine mittlerweile ritualisierte Darstellung des Leidens und Todes im Konzentrationslager und akzentuiert statt dessen das Widerstandsmoment und somit das zutiefst Humane angesichts des unsagbar Unmenschlichen.

Zusammengefasst von Anna Rutka

Slowa kluczowe: Holocaust, komizm, groteska, absurd, literatura, kino.

Schlüsselbegriffe: der Holocaust, die Komik, die Groteske, die Absurdität, die Literatur, das Kino.

Key words : Holocaust, humour, grotesque, absurdity, literature, cinema.