

Luisa Banki

"Komedia o Holokauście" : gatunek niemożliwy

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (118), 227-242

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Luisa BANKI

„Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy

Rzadko, a może nawet nigdy nie zdarzyło się, by teoria estetyki opisała bliskość, jaka łączy wielki śmiech z potwornością.¹

Wiele w ostatnich latach pisano i jeszcze więcej mówiono na temat kontrowersyjnych kwestii, jakie wnoszą do współczesnych debat tzw. „komedie o Holokauście”². W dyskusjach tych głosy zdeorientowanych krytyków tej formy artystycznej ekspresji zderzały się z bardziej lub mniej wyważonymi wypowiedziami jej obrońców. Jednak jakkolwiek by oceniać możliwości tego gatunku, wydaje się oczywiste, że rzeczą wielce pożądaną byłaby krytyczna analiza reprezentujących ten gatunek filmów, estetyki i jej etycznych, a także politycznych implikacji dla nadrzędnej kwestii przedstawialności Shoah. Celem niniejszego eseju będzie nie tyle zarysowanie historii recepcji „komedii o Holokauście”, wzbogacone o kolejne emocjonalnie nacechowane lub też intelektualnie zdyscyplinowane oceny czy klasyfikacje, ile raczej sformułowanie kilku przemyśleń na temat możliwości i granic przedstawienia Shoah w wymiarze ogólnym, a także w odniesieniu do szczególnej kategorii estetycznej, jaką jest komizm.

W obrębie zagadnień związanych z historią komedii filmowych o czasach nazizmu konieczne wydaje się wprowadzenie rozróżnienia pomiędzy satyrą jako

¹ W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauenspiels*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, bd.1: *Abhandlungen*, R. Tiedemann, H. Schweppenhauser, Frankfurt a/M. 1991, s. 305.

² Sformułowanie „komedia o Holokauście” ujmuję w cudzysłów, by zasygnalizować, że wprawdzie posługuję się pojęciem, które dobrze zakorzeniło się w przestrzeni debat publicznych, jednak zaznaczam swój krytyczny wobec niego stosunek (jedną z przyczyn krytyki są powszechnie znane kontrowersje, związane z samym słowem Holokaust).

formą walki z narodowym socjalizmem a jukstapozycyjnym napięciem pomiędzy komizmem i tym wydarzeniem historycznym, jakim był Shoah. Wczesne komedie, takie jak *Dyktator* (1940) Charlie Chaplina czy *Być albo nie być* (1942) Ernsta Lubitscha powstały w czasach względnej nieświadomości co do rozmiarów katastrofy (przed rozpoczęciem ludobójstwa lub w pierwszych latach wojny); punktem odniesienia był tu hitlerowski antysemityzm, a nie potencjalna lub rzeczywista eksterminacja europejskich Żydów. Późniejsze komedie – począwszy od *Jakuba Kłamcy* Franka Beyera (1974), poprzez *Pasqualino – siedem piękności* Liny Wertmüller (1975), aż do trzech najbardziej znanych komedii z końca lat 90. XX wieku: *Życie jest piękne* Roberto Benigniego (1997), *Pociąg życia* Radu Mihaileanu (1998) i *Jakub kłamca* Petera Kassovitza (1999) – odnoszą się już bezpośrednio i w sposób eksplicytny do Shoah. Posłużenie się przez autorów tych filmów środkami odwołującymi się do estetyki komizmu zostało odebrane jako przekroczenie pewnego tabu, dlatego też znacznie bardziej żywiołowe i wnikliwe dyskusje niż sam karykaturalny obraz narodowego socjalizmu wywoływała kwestia, czy uprawomocnione jest – a jeśli tak, to wobec kogo i w jakich okolicznościach – przedstawianie dyskryminacji, prześladowania i eksterminacji europejskich Żydów poprzez odwołanie do fikcji czy nawet komizmu. Trzy komedie z lat dziewięćdziesiątych, które w zasadzie stworzyły podstawy gatunku, ożywiły na nowo debatę o przedstawialności Shoah, zainicjowaną przez *Listę Schindlera* Stevena Spielberga (1993), poszerzając pole dyskusji, która dotychczas koncentrowała się wokół problemu fikcjonalizacji, o kwestię stosowności komizmu jako formy przedstawienia.

W kolejnych fragmentach eseju spróbuję wykazać, jak pojmowana i definiowana bywa istota i walor estetyczny „komedii o Holokauście” i dlaczego należy w ich rozważaniu uchylić wartościowanie w kategoriach „udanego” i „nieudanego” artystycznego przedsięwzięcia. Komedie, w której centrum sytuuje się paradoksalnie temat niezniszczalności życia, poprzez kontrafaktyczne przedstawienie Shoah za pomocą komizmu odsyła do zagadnienia niemożności stworzenia „adekwatnej” reprezentacji Holokaustu. Ta niemożność wynika z niewyrażalności, nieprzedstawialności, niemożności dania świadectwa, które tkwi u podstaw każdego języka, odnoszącego się do Shoah. Chodzi więc tutaj nie tylko o przemyślenie kwestii, gdzie leżą granice określonych form przedstawienia, takich jak komedia, i jak dalece granice te są uwarunkowane wyznacznikami gatunkowymi lub też zdeterminowane przez kryteria etyczne czy polityczne, ale przede wszystkim o przemyślenie samego statusu granicy. Jest ona przecież tyleż „krawędzią” zewnętrżności określonych przedstawień, co ich jądrem, samym wnętrzem. Pytanie, nad którym należałoby się szczególnie pochylić, brzmiałoby więc następująco: co czyni z komedii formę przedstawienia Shoah? Czy „komediom o Holokauście” udało się coś, z czym nie poradziły sobie gatunki tragiczne, i jakie wnioski wynikają z tego dla bardziej ogólnej, fundamentalnej problematyki reprezentacji Shoah?

○ granicach przedstawienia

Jeśli za aksjomat uznamy twierdzenie, że niewypowiadalne jest nieuchronnym „skutkiem ubocznym” mówienia, wówczas okaże się, że wypowiedzi na temat nazizmu i Shoah stanowią najbardziej wyrazisty, najtrudniejszy i zarazem najbardziej brzemienny w skutki przypadek mowy. Zainicjowany przez znaną wypowiedź Adorna: „Napisanie wiersza po Oświęcimiu byłoby barbarzyństwem”³ (często opacznie rozumianą, w późniejszym czasie uzupełnioną o stosowne wyjaśnienia i rewizje) temat „niewyraźnego” stał się centralnym toposem w polemikach wokół Shoah, toposem, który nadal krytycznie towarzyszy powstałej w ciągu ostatnich dziesięcioleci „estetyce Holokaustu”. Niewyraźne oznacza w istocie niemożność opisanego, a zatem także przedstawienia. Jeśli definiujemy przedstawienie jako konstrukcję, w której z n a c z ą c e przedstawienia staje się substytutem oryginału, oznacza to, że żadne przedstawienie nigdy nie będzie adekwatne, ponieważ nigdy nie osiągnie statusu ontologicznego oryginału⁴. Pomiedzy przedstawieniem i jego (nie-przedstawionym) obiektem istnieje nieredukowalna różnica, bowiem przedstawienie konstruuje swoją własną wersję reprezentowanego „oryginału”⁵. Innymi słowy, żadna reprezentacja Shoah w literaturze lub filmie nie może w sposób adekwatny oddać rzeczywistości przeżytego doświadczenia – z tego prostego powodu, że każde przedstawienie może odwzorowywać doświadczenie tylko w odniesieniu do realiów, w jakich powstaje. Właśnie z tego powodu Berel Lang nazywa wszystkie reprezentacje „reprezentacjami – w relacji do” („representation – as”), wskazując tym samym zarówno na ich subiektywny charakter (ten sam obóz koncentracyjny z perspektywy więźnia zostanie przedstawiony jako koszmar, z perspektywy esesmana – jako szczybel w wojskowej karierze), jak i na fakt, iż wszystkie „reprezentacje – w relacji do” implikują również istnienie innych tego rodzaju przedstawień. Reprezentacja przedstawia coś tylko wtedy, gdy ogranicza nieskończoną ilość relacji, wybierając tylko określone z nich. Tym samym przedstawienie nie tylko umożliwia inne reprezentacje wykluczonych relacji (inne „reprezentacje – w relacji do”), lecz również z przyczyn jakościowych i strukturalnych musi zasłonić, zamaskować ich istnienie. By reprezentacja ukonstytuowała się jako reprezentacja, nie może ujawniać i tematyzować wykluczonych relacji, to znaczy, nie może sama przedstawiać wytworzonych przez siebie granic⁶. Przedstawiać oznacza zawsze również ukazywać w relacji i tym samym, relatywizować. Wprawdzie każda reprezentacja przedstawia „coś jako coś”,

³ Th.W. Adorno *Kulturkritik und Gesellschaft*, w: tegoż *Gesammelte Schriften in Zwanzig Bänden*, hrsg. von R. Tiedemann, Bd. 10/1, Suhrkamp, Frankfurt a/Main 1997, s. 30.

⁴ Tak Berel Lang opisuje „grzech pierworodny” przedstawienia, którego źródło widzi on w platońskiej krytyce sztuki (B. Lang *Holocaust Representation. Art. Within the Limits of History and Ethics*, John Hopkins University Press, Baltimore 2000, s. 19).

⁵ Tamże, s. 51.

⁶ R. Beuthan *Das Undarstellbare. Film und Philosophie. Metaphysik und Moderne*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2006, s. 14.

opiera się zatem na zasadzie tożsamości; ten gest identyfikacji poprzedza jednak konstytutywna relacyjność, opierająca się na zasadzie różnicy i różnicowania⁷. Problem wykluczenia relacji innych niż przedstawione może zatem sprawiać wrażenie, że mamy tu do czynienia z bezpośrednio danymi, istniejącymi uprzednio relacjami, w rzeczywistości jednak dopiero reprezentacja wytwarza i aktualizuje określone relacje. Iluzja uprzednich relacji, mocnych tożsamości jest efektem tej aktualizacji – efektem przedstawienia (co pociąga za sobą za każdym razem pewne niebezpieczeństwo albo raczej, używając bardziej pozytywnego określenia – odpowiedzialność reprezentacji, które mają moc decydującego wpływania na relacje dane nam w doświadczeniu estetycznym). Oznacza to w ostatecznym rozrachunku, że granice przedstawienia nie mają trwałych fundamentów. Nawet jeśli można określić intencje przedstawienia (autora), należy je postrzegać zawsze jako pozbawione stałego ufundowania i przygodne⁸.

W debacie na temat możliwości i granic przedstawienia Shoah idzie wszakże nie tylko o granice, które wytwarza każda reprezentacja, ale również o te granice, które są świadomie wytyczane, kwestionowane, broniące, atakowane i które muszą być również traktowane w kategoriach moralnych, etycznych i politycznych. Saul Friedländer, który stworzył pojęcie „granic przedstawienia”, stwierdził, że zbrodnie nazistowskich Niemiec podobnie jak inne wydarzenia historyczne poddają się wprawdzie interpretacji i przedstawieniu, jednak ze względu na swoje rozmiary, na swój status „wydarzenia granicznego”, kwestionują konwencjonalne pojęcia konceptualizacji i reprezentacji. Dzięki zaklasyfikowaniu Shoah jako „apokalipsy”, co w sposób nieuchronny rozsądza wszelkie próby intelektualnego ogarnięcia tego zdarzenia, Friedländer tworzy obraz Shoah jako wydarzenia niewyrażalnego, i tym samym jako paradygmat „granic przedstawienia”. Granice te jednakże nie pozwalają się określić przy pomocy spekulatywnej analizy, lecz opierają się na emocjonalnych reakcjach słuchacza/widza, które Friedländer opisuje jako „percepcję granic [...], których sens jest przekonujący”⁹ („słuchacz nie może precyzyjnie zdefiniować, dlaczego jakaś szczególna reprezentacja wydarzeń jest niewłaściwa [...], natomiast wyraźnie wyczuwa złe przedstawienia”¹⁰). To zaakcentowanie „odczucia” i „intuicji” – wyraźnie odsyłające do płaszczyzny emocjonalnej – zakłada istnienie granic niepoddających się definicji; dokładne określenie granic przedstawienia oznaczałoby bowiem, że możemy zdefiniować istotę przedstawialnego i nieprzedstawialnego (co Zagłada zakwestionowała i co odrzuca sam Friedländer). Formułowana przez Friedländera teza, zakładająca, że „fałszywe” przedstawienie zaznacza w jakiś sposób granicę „prawdziwej, właściwej” przed-

⁷ Tamże, s. 13.

⁸ Tamże, s. 14.

⁹ S. Friedländer *Memory, History, and the Extermination of the Jews in Europe*, Indiana University Press, Bloomington 1993, s. 56.

¹⁰ S. Friedländer *Introduction*, w: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge/Mass 1999, s. 3-4.

Banki „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy

stawialności, potwierdza tylko, że w centrum debaty o reprezentacjach Shoah stoi właśnie kwestia relacji między przedstawialnym a nieprzedstawialnym. Trzeba jednak pamiętać o tym, że obydwa te elementy muszą być postrzegane łącznie, zarówno w znaczeniu ich strukturalnej konieczności (każde przedstawienie w sposób nieuchronny pociąga za sobą wykluczenie innych przedstawień), jak również, mówiąc w uproszczeniu, w wymiarze emocjonalnym (lub etycznym itd.). Oznacza to, że nieprzedstawialne nie stoi w opozycji do przedstawialnego, nie zostaje usytuowane poza przedstawieniem jako jego „produkt uboczny”, lecz jest raczej jego ośrodkiem, tym, co najbardziej wewnętrzne¹¹. Jeśli tak, to nieprzedstawialne oznacza wymiar, który – pomimo znajomości faktów historycznych – nie poddaje się rozumieniu, wymiar, który Giorgio Agamben opisał jako „ludzkie pojmanie” Shoah¹². Agamben poszukuje źródeł tej niemożności zrozumienia – faktu, iż opis procesów historycznych nie tylko nie pomaga, ale wręcz utrudnia zrozumienie Zagłady – w aporii Auschwitz, w „rozbieżności między faktami a prawdą, między możliwością ich stwierdzenia a możliwością ich zrozumienia”¹³. W centrum tej aporii sytuuje się niemożność dotycząca samej struktury świadectwa (a zatem przedstawienia werbalnego): polega ona na tym, że prawda przeżytych doświadczeń jest nieprzedstawialna, czyli nieredukowalna do konstytuujących ją elementów rzeczywistości¹⁴. Obserwacja ta doprowadziła Agambena do wniosku, iż świadectwa holokaustowe zawierają lukę, stanowiącą istotną część ich struktury: ocaleni bowiem składają świadectwo temu, co nie może zostać zaświadczone¹⁵. Nieświadczalne jest zatem punktem, w którym zbiegają się wektory niewyobraźalnego, nieprzedstawialnego i niewyraźalnego, stanowiąc rodzaj ślepej plamki w jądrze każdego świadectwa, każdego wyobrażenia i przedstawienia Shoah.

Wydaje się, iż komedia jest gatunkiem, w którym szczególnie wyrazisty i istotny jest gest krążenia wokół owej Agambenowskiej luki; dlatego też analiza tej formy wypowiedzi wydaje się wyjątkowo korzystna dla zrozumienia problematyki przedstawienia Shoah, zwłaszcza jej implikacji estetycznych i etycznych.

Klęska „tragedii holokaustowej”

„Rzetelny obraz Holocaustu, tej niepojętej i niezgłębionej rzeczywistości, możemy ukształtować jedynie dzięki wyobraźni estetycznej”¹⁶. Wyobraźnia jest wa-

11 Por. R. Beuthan *Das Undarstellbare*, s. 20.

12 G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz? Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 7.

13 Tamże, s. 8.

14 Tamże.

15 Tamże.

16 I. Kertész *Długi, mroczny cień*, w: tegoż *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, W.A.B., Warszawa 2004, s. 40.

runkiem umożliwiającym przedstawienie: mogą sobie coś wyobrazić, ale jeśli przekażą to wyobrażenie (*Vorstellung*) innej osobie, będzie ono również reprezentacją (*Darstellung*). Wypowiedź Kertésza implikuje zarówno potrzebę, jak i konieczność odwołania się do siły wyobraźni. Korzystnym aspektem tej sytuacji jest fakt, iż kolejne pokolenia skazane są niemal wyłącznie na działanie wyobraźni; jak twierdzi Geoffrey Hartman, „intelektualne świadectwo” drugiej i trzeciej generacji w zasadzie składa się z przedstawień, które opierają się zarówno na historycznej wiedzy, jak i aktywności wyobraźniowej. Jednym z przykładów świadectw sekundarnych, o których mówi Hartman, są „komedie holokaustowe”, które wprawdzie zakładają faktograficzność pewnych wydarzeń historycznych, lecz na ich podstawie rozwijają fantazyjne scenariusze. Dzięki temu, że wyobraźnia pozwala się określić jako zjawisko estetyczne, ponownie pojawia się tu dylemat „uobecnienia/przedstawienia” Shoah, ponieważ wyobraźnia jako zjawisko estetyczne jest również aktywnością sensotwórczą, interpretującą, i wreszcie fikcjonalną. Należy więc zapytać, na ile udaje się wyobraźni połączyć dwa procesy: przedstawienie tego, co niepojęte i nieuchwytnie, z uzmysłowieniem „niepojętości” i „nieuchwytności”.

Problemem „poważnej” fikcji jest często fakt, iż chciałaby ona wiernie odwzorowywać fakty i zarazem tworzyć ich „kopie”, reprezentacje, co nigdy się nie udaje. *Lista Schindlera* była filmem tak poruszającym i wywołującym tak żywy odbiór, ponieważ dzieło to chciało być przede wszystkim filmem autentycznym, przyczyniającym się do „zrozumienia” swego historycznego pierwowzoru. Podjęta przez Spielberga próba „wyjaśnienia” obozu za pomocą psychologicznej analizy komendanta obozowego musiała jednak zakończyć się niepowodzeniem, ponieważ – jak wyłożył to Slavoj Žižek, przywołując słynną tezę Hannah Arendt o „banalności zła”¹⁷ – niemożliwe jest zrozumienie czynów nazistowskiego zbrodniarza na podstawie jego „profilu psychologicznego”. Wszystko, co można z niego wyczytać – jak pokazuje przypadek Eichmanna – to charakter przeciętnego biurokraty, a nie natura „monstrum”. Jeśli powstanie „komedii holokaustowej”, jak chce Žižek, bierze swój rodowód z kłęski „tragedii holokaustowej”, to należy przyjąć, że niemożność wiernego przedstawienia skaze poważną fikcją na kłeskę w sytuacji, gdy ta będzie jednocześnie dążyć do przedstawienia historycznych faktów oraz, poprzez przedstawienie, do ich interpretacji. Wyjściem z tego dylematu wydaje się mniej lub bardziej radykalne odrzucenie zobowiązania wobec faktograficzności, historyczności, autentyczności, jakiego dokonują „komedie holokaustowe”, co z góry implikuje kłeskę przedstawienia okrucieństw Zagłady. Paradoksalnie więc powstanie „komedii holokaustowych” stoi w bliskim związku z zaklasyfikowaniem Shoah jako absolutnego Zła, najwyższego traumatycznego punktu, którym nie są w stanie sprostać obiektywna wiedza i wyjaśniająca interpretacja¹⁸. W stwierdzeniu tym zawiera się być może wskazówka, wyjaśniająca relatywnie późne pojawie-

¹⁷ S. Žižek *Komedia obozowa*, przeł. A. Chmielewski, „Teksty Drugie” 2004 nr 5, s. 135-141.

¹⁸ Por. tamże.

Banki „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy

nie się najgłośniejszych komedii o Shoah; koniec lat 90. XX wieku był to bowiem czas, kiedy wiedza historyczna stała się powszechnie dostępna, co więcej, w owym obrazie historii dominowały dwie równoległe, wywołujące kontrowersje tendencje: z jednej strony postrzeganie Auschwitz jako absolutnej katastrofy, jako „negatywnego mitu”, potrzebnego zarówno historykom, jak i społeczeństwu, z drugiej zaś – aż nazbyt łatwe włączenie go do publicznych, medialnych dyskursów. Odwrót komedii od mimetycznego przedstawienia wydarzeń można wyjaśnić jako próbę uwolnienia od historycznych ograniczeń i stworzenie wolnej przestrzeni, która pozwoli na wypracowanie nowego dystansu i redefinicję historii.

Komedia: możliwości gatunku

Trzy filmy, które tworzą „świętą/nieświętą trójcę kanonicznego tekstu, jaki Zachód wyprodukował na temat Holokaustu”¹⁹ – *Shoah* Claude’a Lanzmanna (1985), *Lista Schindlera* Stevena Spielberga (1993) i *Życie jest piękne* Roberto Benigniego (1997) – reprezentują trzy etapy w rozwoju historii filmu o Shoah: „zakaz” przedstawienia nieprzedstawialnych obrazów, zerwanie z tą konwencją poprzez fikcjonalizację i wreszcie włączenie komizmu w ramy form przedstawieniowych Shoah. Poprzez analogię do klasycznej triady gatunkowej epos – tragedia – komedia można w oparciu o te trzy filmy prześledzić zmiany w strukturze narracyjnej i relacjach pomiędzy narratorem (podmiotem opowieści) i przedmiotem narracji (a zatem przedstawienie w omówionym powyżej sensie), czyniąc przy tym interesujące konstatacje na temat funkcjonowania (nie tylko) komedii.

W *Fenomenologii ducha*, w krótkiej analizie duchowych dzieł sztuki, Hegel, charakteryzując trzy antyczne gatunki (epos, tragedię komedię), poświęca sporo uwagi formie przedstawienia. Wprawdzie zajmujemy się tutaj przede wszystkim komedią, jednak należałoby krótko zreferować przemyślenia Hegla poświęcone eposowi i tragedii, bowiem tylko w różnicującej relacji wobec tych gatunków możliwe jest wyraziste opisanie szczególnych właściwości komedii tak, jak ją pojmuje filozof. Formalna struktura eposu polega na narracji treści i charakteryzuje się „syn t e t y c z n y m” połączeniem tego, co ogólne, z tym, co jednostkowe²⁰. Połączenie to dochodzi do skutku, gdy to, co ogólne, czyli ekstremum świata boskiego, i to, co pojedyncze, czyli śpiewak, połączą się za sprawą szczególnych właściwości narodu i jego bohaterów, którzy, mimo że są jednostkami, pełnią również funkcję treści pewnych wyobrażeń, należą zatem do sfery ogólnego²¹. Ta definicja eposu jako gatunku narracji abstrakcyjnych treści ogólnych została w sposób dosłowny

¹⁹ Y. Loshnitzky *Forbidden Laughter? The Politics and Ethics of the Holocaust Film Comedy*, w: *Re-presenting the Shoah for the 21 Century*, ed. R. Lentin, Berghahn Books, New York 2004, s. 135.

²⁰ G.W.F. Hegel *Fenomenologia ducha*, t. 2, przekł., wstęp i kom. A. Landman, Warszawa 1965, s. 336.

²¹ Tamże.

zastosowana w monumentalnym dokumencie Lanzmanna, w którym indagowani świadkowie opowiadają swoje historie, a równocześnie ci sami narratorzy jednostkowych losów stają się uniwersalnymi instancjami holokaustowego świadectwa. W przeciwieństwie do eposu w tragedii „bohater sam jest tym, kto mówi, a przedstawienie pokazuje słuchaczowi, będącemu zarazem widzem *świado mych siebie* ludzi, którzy *znają* swoje prawa i swój cel, potęgę i wolę swojej określoności i umieją to wszystko *wyrazić*”²². Podczas gdy w eposie to, co ogólne, jest przedmiotem opowieści narratora, w tragedii zostaje ono przedstawione na scenie, za pośrednictwem aktorów, którzy sami mówią. Tragedia uobecnia charaktery na scenie – właśnie jako charaktery, to znaczy jako figury przedstawiane za pomocą masek przez aktorów. Wprawdzie aktorzy i figury stapiają się w jedno w szczególnej reprezentacji tego, co ogólne, ale w owym spojeniu znowu chodzi o klasyczną formę przedstawienia dwóch elementów, w których jeden przedstawia drugi. Oznacza to, że między aktorem a figurą pozostaje luka, „to połączenie pozostaje zewnętrzne, jest *hipokryzją*; bohater, kiedy staje na scenie przed widzem, rozdwa się na maskę i na aktora, na osobę i rzeczywistą *jaźń*”²³. Niejako wbrew intencji Spielberga – który chciał chyba raczej zaakcentować autentyczność reprezentacji – można by powiedzieć, że wystąpienie ocalonego w końcowych fragmentach *Listy Schindlera* wskazuje na istnienie tego właśnie Heglowskiego pęknięcia.

„Prawdziwe” zjednoczenie losu i samoświadomości zostaje, zdaniem Hegla, osiągnięte dopiero w komedii, w której „właściwa *jaźń* aktora pokrywa się z jego własną osobą”²⁴. Nie oznacza to oczywiście, że aktor komediowy już nie gra, ale raczej, że powszechne moce (bogowie, los, substancja) tracą formę przedstawieniową, i to za sprawą jednostkowej „*jaźni*”, która jest „negatywną siłą, skutkiem której i w której zanikają [...] bogowie”²⁵. W komedii jednostkowa samoświadomość objawia się jako absolutna siła, przy czym traci ona formę czegoś, co uobecnia się świadomości (a więc czegoś zewnętrznego wobec niej) i wyłania się jako podmiot, konkretna istota. Alenka Zupančič w swoich wnikliwych rozważaniach na temat Heglowskiej analizy komedii zwraca uwagę na fakt, iż komedia nie jest subwersją tego, co ogólne, lecz przetransponowaniem ogólnego w to, co konkretne: „komedia to uniwersalność w ruchu” („comedy is the universal at work”)²⁶. Powszechne nie jest już *przedstawiane* jako aktywna siła, ono *jest* tą siłą; momentem sprawczym jest tutaj „siła negatywna”, która w eposie była przypisywana bogom, losowi i która teraz, jako pojedyncze Ja, stała się podmiotem: „*jaźń*

²² Tamże, s. 340.

²³ Tamże, s. 350.

²⁴ Tamże, s. 354.

²⁵ Tamże, s. 354.

²⁶ A. Zupančič *The „Concrete Universal” and what Comedy Can Tell Us About It*, w: Lacan. *The Silent Partners*, ed. by S. Žižek, Verso, London–New York 2006, s. 180.

Banki „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy

jest absolutną istotą”²⁷. Istotne w Heglowskim ujęciu jest to, iż odślonięcie uniwersalności w komedii – dokonujące się jako „gra mniemania i dowolności przypadkowego indywiduum”²⁸ – jest możliwe tylko dzięki radykalnemu strukturalnemu przesunięciu. W komedii uniwersalność bierze udział w subwersji „ogólnego”; ruch komedii, przeniesienie tego, co ogólne, w to, co jednostkowe, jest ruchem samej uniwersalności, która właśnie w tym ruchu staje się podmiotem²⁹.

Paradoks komedii

Pomocne w zrozumieniu owego ruchu przechodzenia ogólnego w jednostkowe może okazać się prześledzenie pozornego paradoksu wpisanego w gatunek komedii; problem ten posłuży jako swoisty wątek przewodni w analizie „komedii o Holokauście”. Wspomniany paradoks dotyczy pozornej niezniszczalności życia, przedziwnej zdolności uchodzenia cało z wszelkich fizycznych i psychicznych opresji, jaką posiadają protagoniści komedii – zdolności, która szczególnie w odniesieniu do komedii obozowej powinna zostać określona jako co najmniej kontrafaktyczna. Ta niezniszczalność życia wydaje się zrazu stać w sprzeczności z charakterystycznym dla komedii akcentowaniem materialności i cielesności, tego, co konkretne i jednostkowe. Prowokuje to do zadania następującego pytania: „Jak powinniśmy zrozumieć zaskakujący fakt, iż w gatunku zdominowanym przez konkretność, to, co konkretne, nie dotyka bohaterów?”³⁰. Odpowiedź na to pytanie kryje się właśnie we wspomnianym ruchu ogólnego i jednostkowego, które wymieniają się swoimi miejscami. Zupančič objaśnia to na podstawie archetypicznej komicznej sceny, w której arystokrata wywraca się na skórcie od banana, podnosi się i idzie dalej, nic nie tracąc ze swojej „arystokratyczności”. Centralnym punktem tej sceny jest fakt, iż w opisanym żarcie chodzi nie o abstrakcyjną, ogólną ideę (jak na przykład wiara w uprzywilejowanie arystokracji), która ku naszej uciechu zostaje zaburzona poprzez ingerencję materialnej rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, to ludzka słabość, niewzruszona wiara w arystokratyczną godność jest „zdarzeniem” konkretnym, jednostkowym – a nie potknięcie się na skórcie od banana. To ta wiara czyni arystokratę ludzkim, poślizgnięcie się na skórcie od banana zaś staje się tu czymś wysoce abstrakcyjnym, bardziej abstrakcyjnym niż wiara bohatera w swoją arystokratyczność. Skórka od banana jest tu zatem rekwizytem, wobec którego krystalizuje się konkretne człowieczeństwo, a tym, co ujawnia się w komedii jako niezniszczalne okazuje się właśnie ruch jednostkowej, ukonkretnionej abstrakcji.

W odniesieniu do „komedii holokaustowych” wyjaśnienie to wydaje się jednak niewystarczające czy nawet obrazoburcze, ponieważ w tym przypadku mamy

²⁷ G.W.F. Hegel *Fenomenologia ducha*, s. 354.

²⁸ Tamże, s. 353.

²⁹ A. Zupančič *The „Concrete Universal”...*, s. 181.

³⁰ Tamże, s. 182.

do czynienia z rzeczywistym zniszczeniem życia, całkowitą eksterminacją. Wydaje się jednak, że dopiero tutaj wyłania się rzeczywisty paradoks, bowiem w „komedii o Holokauście” powinna zanikać jedna z dwóch wchodzących tu w grę jakości: albo komizm, albo życie.

Życie jako gra

Protagonści „komedii o Holokauście” są artystami życia w dosłownym znaczeniu: opanowali sztukę życia, „prze-życia”, i to dzięki umiejętności stworzenia i podtrzymania sztucznej, sfabrykowanej rzeczywistości – fikcji. Prawie wszystkie reprezentujące ten gatunek filmy są oparte na kłamstwie lub udawaniu, jak sfingowana „deportacja” w *Pociągu życia* lub „wymyślenie” radia w *Jakubie kłamcy*; to właśnie kłamstwo, symulacja pozwalają bohaterom walczyć o własne życie. Podstawowym wzorcem dramaturgicznym jest tu schemat gry, czego dobrym przykładem wydaje się film *Życie jest piękne*, gdzie przeżycie w obozie zostało w sposób eksplicytny zrównane z (fikcyjną) grą. Gra i udawanie konstytuują tu zasadę „jak gdyby” (*als-ob*), która powoduje przetransponowanie akcji i rzeczywistości przedstawionej, wyniesienie jej na inny poziom, co czyni z przedstawienia zainscenizowaną interpretację. Ten metaartystyczny wymiar „komedii o Holokauście” zostaje wzmocniony przez dominującą metaforykę gry aktorskiej i inscenizacji (jak to ma miejsce na przykład w filmie *Być albo nie być*). Filmoznawczyni Yosefa Loshnitzky wskazuje na fakt, iż ta autotematyczność gatunku funkcjonuje jako imaginyjny pakt zawarty z widzami, pakt, który zakłada, iż w dziele tym nie chodzi o prawdziwe odwzorowanie historycznych realiów, lecz o komedię, zdeterminowaną przez wymogi gatunku. Tym samym „komedia o Holokauście” odsyła także do „tabu” związanych z przedstawieniami Shoah, przy czym właściwy jej impuls komiczny umożliwia przesunięcie lub nawet przekroczenie granic przedstawienia w celu pozyskania szerszej przestrzeni artystycznej ekspresji³¹.

„Fikcyjny” charakter „komedii o Holokauście” potęguje perspektywa narracyjna, która prawie zawsze reprezentuje „niewinny” punkt widzenia. Dziecko jako protagonista w filmie *Życie jest piękne* i jako drugoplanowy bohater w *Jakubie kłamcy*, jak również *szlemiel* narrator w *Pociągu życia*, spełniają funkcję poznawczą – przyczyniają się do rozluźnienia horyzontu oczekiwań, zakładającego faktograficzność; dzieci i błazny są wszak zaprzeczeniem tego, co można by nazwać powszechnie uznanym autorytetem w zakresie historii. Ponadto ta strategia narracyjna przywołuje Szekspirowską tradycję błaznów, którzy mówią prawdę w zastępstwie innych, tych, którzy nie mogą tego uczynić. Loshnitzky sugeruje, że wybór tej instancji narracyjnej ujawnia istnienie swoistej „nadświadomości Holokaustu”, która nie tylko bazuje na autotematyczności komedii, ale również potęguje istnienie tego wymiaru dzieła³². Jak już o tym wspominaliśmy, świadectwa Shoah i sekun-

³¹ Y. Loshnitzky *Forbidden Laughter?*, s. 132.

³² Tamże.

Banki „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy

darne komentarze do świadectw zawierają lukę, odniesienie do niewyraźnego; przedstawienia krążą wokół tej luki, nie mogąc jej dotknąć, nie mówiąc już o jej wypełnieniu. Wybór narratora, który jest tak „niewiarygodny”, że można posądzić go o to, iż nie rozumie istotnych aspektów zachodzących wydarzeń, a zatem nie może ich przedstawić, sprawia, iż „komedie holokaustowe” jednocześnie odsłaniają swój własny brak i podkreślają nieosiągalność „całościowego” przedstawienia.

Wspomniana zasada „jak gdyby” dochodzi do głosu w sposób najbardziej dobitny w obecności nierzeczywistych i surrealistycznych elementów, które przenikają formę komedii. Usytuowanie fabuły *Życie jest piękne* w obszarze pomiędzy wspomnieniem i bajką (w amerykańskiej wersji film rozpoczyna głos komentatora, który definiuje filmową opowieść zarówno jako legendę, jak i wspomnienie z dzieciństwa), wywołuje efekt wyzwalający, pozwala przełamać tabu dotyczące przedstawień Holokaustu. Begnini broni się w ten sposób przez zarzutami „niewierności historycznej” i uzyskuje możliwość nadania opowieści logicznej i narracyjnej struktury subiektywnego wspomnienia. W ten sposób *Życie jest piękne* z filmu, który przedstawia przeszłość, staje się filmem o intelektualnym i emocjonalnym zmaganiu się z przeszłością³³.

Również *Pociąg życia* realizuje komediową konwencję nierealistycznego przedstawienia; film ten potwierdza tezę sformułowaną na wstępie niniejszego eseju, mówiącą o tym, że „komedie o Holokauście” implikują z góry „niepowodzenie” w przedstawianiu okrucieństw Shoah; Mihaileanu bowiem całkowicie rezygnuje z próby „realistycznego” odwzorowania *shtetl* i jego mieszkańców. Żydzi w *Pociągu życia* są ucieleśnieniem folklorystycznego stereotypu, po części zaczerpniętego z wyobrażeń funkcjonujących w innych kulturach, po części z żydowskiego teatru; również Romowie zostali tu przedstawieni zgodnie z romantycznym stereotypem, jako uosobienie namiętności i żywiołowego temperamentu. Tym samym, film tematyzuje perspektywę, z której mówi o historii, perspektywę, w której niemożliwe jest zrozumienie i przedstawienie realiów wschodnioeuropejskiego życia w żydowskim *shtetl*. Z tą niemożnością, z którą zmierzyć się muszą wszystkie „sekundarne świadectwa”, *Pociąg życia* usiłuje się uporać w sposób śmiały i humorystyczny. Historia sfingowanej deportacji całego *shtetl*, pełna groteskowych epizodów – na przykład komunistyczny bunt przeciwko „niemieckiemu” komendantowi i fantastyczne przypadki, jak spotkanie z innym pociągiem, w którym identyczną próbę sfingowanej deportacji usiłują podjąć Romowie – okazuje się w końcu fantazją, historią wymyśloną. Zamykający film monolog *szlemiela* uświadamia widzowi, że ucieczka była „fantazją kompensacyjną”, a sfingowana deportacja zakończyła się tam, gdzie wszystkie rzeczywiste deportacje: w obozie koncentracyjnym. *Pociąg życia* i, w pewien sposób, wszystkie „komedie o Holokauście” charakteryzuje zatem ambiwalentny i elastyczny sposób obchodzenia się z konwencją gatunkową komedii: pociąg – co najmniej od pojawienia się filmu Lanzmanna stanowi ikonę filmów o Holokauście – funkcjonuje jako mikrokosmos Europy Wschodniej przed Shoah, w której

³³ Tamże, s. 130.

współegzystują w skondensowanej i satyrycznej formie trzy nurty ideologiczne: komunizm, syjonizm i żydowska ortodoksja. Motyw ucieczki, początkowo wprowadzony jako symbol ocalenia, w końcowych partiach filmu zostaje subwersywnie podważony i przełamany. Tym samym film przeciwstawia się interpretacji Shoah jako historii ocalonych (taka interpretacja implicytnie tkwi w fabule *Listy Schindlera* Spielberga) i – pomimo całej nierealności, fantastyczności fabuły – opisuje Zagładę jako coś, czym ona faktycznie była: jako historię przygodności i arbitralności zniszczenia.

Fantastyczne i fantazmatyczne

Konstatacja ta czyni koniecznym zadanie pytania, z czego się właściwie śmiejemy (oglądając komedie o Holokauście). Jak słusznie zauważył Žižek, żadna „komedia o Holokauście” nie jest stuprocentową komedią, co wszakże nie powinno być utożsamiane z klęską artystycznego zamysłu, z dziełem „nieudanym”; twierdzenie filozofa odnosi się do właściwej „komediom o Holokauście” niemożności, nierozwiązywalnego napięcia między formą przedstawienia i treścią, napięcia, które sprawia, iż komedie te w ostatecznym rozrachunku ulegają samozniesieniu, samorozwiązaniu. W każdym z omawianych filmów istnieje punkt „zniesienia” (*Aufhebung*), który może zostać osiągnięty na dwa sposoby: albo żart i satyra ustępują miejsca „poważnej”, rzeczywistej wiedzy o Holokauście (jak w filmie *Życie jest piękne*, gdy Guido widzi w obozie stertę trupów); albo też jakości te unieważniają się same, jak w *Pasqualino – siedem piękności*, kiedy to tytułowy bohater dochodzi do wniosku, że jedyną szansą ocalenia jest dla niego uwiedzenie esesmanki (bohater wprowadza swój plan w życie – przebiega on w formie groteskowej, wraz z rozpaczliwą walką osłabionego więźnia o erekcję). Kiedy esesmanka oznajmia mu, że jego wola przeżycia budzi w niej wstręt i z tego powodu przekazuje go kapo, ujawnia się znowu centralny, paradoksalny temat komedii – pozorna niezniszczalność życia. W tym przypadku widać bardzo wyraźnie, że w komediach o Holokauście nie chodzi o niezniszczalność życia – jesteśmy przecież świadkami śmierci bohaterów – ale o uporczywość i spryt, który pomaga ludziom raz jeszcze wymknąć się śmierci. Życie nie jest niezniszczalne, lecz niepowstrzymane, wiecznie w stanie ucieczki przed śmiercią – to nieustanne podnoszenie się, odradzanie życia jest charakterystyczne dla komedii. W *Pasqualino – siedem piękności* kwestia przeżycia zostaje postawiona w dwojaki sposób: Pasqualino jako „prawdziwy” bohater komediowy personifikuje upór, (egoistyczne) przetrwanie za wszelką cenę, dzięki którym życie trwa nadal. Poddaje się on imperatywowi przetrwania, podczas gdy jego współwięźniowie, Pedro i Francesco – których Pasqualino musi poświęcić, by uratować samego siebie i innych więźniów z komanda – nawet w obliczu śmierci odrzucają taką postawę. Kierują się oni etycznym przeświadczeniem, na mocy którego straszna i upokarzająca śmierć w obozowej latrynie okazuje się czymś bardziej wartościowym, „etycznym” niż uleganie imperatywowi przeżycia za wszelką cenę. Nawet jeżeli w tytułach obu filmów (*Życie jest piękne* i *Pasqualino – siedem*

Banki „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy

piękności) pobrzmiewa to samo słowo – „piękno” – to jednak podsuwają one diametralnie przeciwstawne interpretacje „piękna” i „życia”. W „komedii” Wertmüller życie, przeżycie, nie ma nic wspólnego z „pięknością” czy „godnością”; w pewnym sensie ten wczesny film, w którym komedia przeistacza się w obraz okrutnej logiki przeżycia w obozie, jest bardziej konsekwentny w opracowaniu tematyki obozowej. Fakt, iż opisana wyżej metoda zniesienia komizmu jest dziś bardziej popularna – bo wydaje się „bardziej przyjazna wobec widza”, mniej dla niego szokująca – można zinterpretować jako słabość najnowszych „komedii o Holokauście”.

Samozniesienie komedii zachodzi więc wtedy, kiedy protagonista za wszelką cenę pragnie pozostać „artystą życia” lub po prostu bardzo chce żyć. Ujawnia się tutaj inny aspekt paradoksu niezniszczalności życia, polegający na tym, iż – jak wykazuje Žižek – zarówno w komedii, jak i w tragedii dochodzi do głosu szczególny rodzaj nieśmiertelności: gdy bohater tragiczny ofiarowuje swoje życie, jego klęska staje się jego triumfem (triumfem śmierci), przynosi mu chwałę. W komedii triumfuje życie – ziemskie, oportunistyczne, trywialne życie – które charakteryzuje się jedynie tym, że po prostu trwa. Decydujący punkt w analizie tego „witalistycznego” aspektu komedii ujawnia się jednak w tym, że w życiu, które zostaje doprowadzone do skrajności w uporze, trwaniu za wszelką cenę, nie chodzi o życie biologiczne, lecz o życie fantazmatyczne, którego panowania nie ograniczają już biologiczne realia.

Ten związek „niewiarygodnych” aspektów historii z przyziemnym realizmem wskazuje na fakt, iż u podstaw fantastycznych światów „komedii holokaustowych” leży głębszy i bardziej radykalny fantazmat. „Niewiarygodne” w komedii jako takiej polega na zdolności protagonistów do pozornego przewyciężenia wszelkich przeciwności losu i na właściwości samego życia, które nieustannie biegnie dalej. „Realizm” związany jest z faktem, iż „niezniszczalność” życia w komedii manifestuje się przede wszystkim poprzez niezniszczalność ciał. Ciała te – jak już powiedzieliśmy – nie są wszakże biologicznymi, materialnymi ciałami, lecz ciałami fantazmatycznymi. Świat komedii to uniwersum nieskończonego przeżycia, w którym ciało może przetrwać każdą katastrofę i upokorzenie bez żadnych konsekwencji, a życie charakteryzuje się prostym trwaniem.

W kontekście obozu niemożliwe jest jednak utrzymanie tego rozdzielienia pomiędzy życiem materialnym i fantazmatycznym, ponieważ zniszczeniu ulega sama podstawa owej opozycji. Skoro jednak w każdej ze stron antynomii chodzi o „ludzkie życie”, oczywiste jest, że musi się w tym momencie pojawić pytanie: na czym polega istota tego, co ludzkie; kim jest człowiek w komedii holokaustowej?

„Czy to jest człowiek?”

„Komedie o Holokauście”, zbudowane w oparciu o zasadę gry, zasadę „jak gdyby”, podsuwają interpretacje (prze-)życia jako zdolności podtrzymania minimum pozoru, pełniącego funkcje ochronne, którą to próbę bohater podejmuje z myślą o sobie lub innych. Człowiek, który dzięki temu uzyskuje zdolność działania i przy-

najmniej minimalną możliwość stanowienia o sobie, zostaje w perspektywie „ogólnego” określony jako ktoś, kto zachował swoją „godność”. Pytanie o godność i znaczenia, jakie jej przypisujemy, jest centralnym toposem w opisywaniu człowieka – bohatera filmów holokaustowych, a jej utrata jest często utożsamiana z utratą życia lub jego sensu. *Życie jest piękne* podąża tropem *Listy Schindlera*, wpisując się w tradycję etyczną zakładającą, że indywidualne czyny – domniemane lub rzeczywiste „samostanowienie” człowieka – są kluczem do przeżycia. Filmy te, jako alegoryczne przedstawienia granicznych doświadczeń kondycji ludzkiej, próbują upowszechnić wiarę w ludzkość i zdolność przeżycia bez utraty godności. Komedie Benigniego wykorzystuje, na jawnym poziomie, siłę komizmu tak, że odnosi się wrażenie, iż godność Guido i jego poczucie humoru są tym samym – zachowuje on obydwie te właściwości; nawet w drodze na egzekucję maszeruje przed synem zamaszystym, niemal komicznym krokiem, by podtrzymać fikcyjną „grę”. Tu z kolei pojawia się pytanie, co właściwie skrywa się pod formułą „jak gdyby”, co dzieje się z życiem, z człowiekiem, gdy fikcja – niezależnie od tego, czy komediodwa, czy nie – zanika, a wspierająca się na niej godność zostaje utracona? „Miejscem eksperymentu, w którym sama moralność, samo człowieczeństwo zostają postawione pod znakiem zapytania”³⁴ jest „jądro obozu”³⁵, figura żywego trupa, muzułmana. W swoich rozważaniach o muzułmanie Giorgio Agamben dochodzi do wniosku, że muzułman nie tyle zaznacza granicę między życiem i śmiercią, ile raczej próg między człowiekiem i nie-człowiekiem. Oznacza to, że „istnieje punkt, w którym człowiek, choć zachowuje jeszcze pozór bycia człowiekiem, przestaje nim być”³⁶. Jeśli uznamy za istotę człowieka zdolność do zachowania godności, szacunku do siebie, a także zdolność do nadania życiu „sensu”, wówczas muzułman, który już umarł w sensie moralnym, nie zasługiwałby na miano człowieka – co byłoby wszakże tożsame z zaakceptowaniem wyroku władz obozowych, punktu widzenia esesmana. Agamben przeciwstawia tej perspektywie inne przeświadczenie, że oto muzułman porusza się w sferze człowieczeństwa, w której godność i szacunek dla samego siebie stały się zbędne, dlatego też pełni on funkcję strażnika granicznej sfery etyki i życia poza kategorią godności³⁷. Muzułman, którego życia nie można nazwać prawdziwym życiem, a śmierci prawdziwą śmiercią, jest emblematyczną figurą obozu – postacią, której nikt nie widzi. Odwołując się do relacji ocalonych, mówiących o tym, jak unikali oni spoglądania w twarz muzułman, Agamben zarysowuje obraz obozu koncentracyjnego, który składa się z koncentrycznie ułożonych kręgów, zbiegających się w „nie-miejscu”, zamieszkiwanym przez muzułmana³⁸. Obraz ten przypomina podjętą przeze mnie na początku ese-

³⁴ G. Agamben *Co zostaje...*, s. 63.

³⁵ Tamże, s. 82.

³⁶ Tamże, s. 55.

³⁷ Tamże, s. 69.

³⁸ Tamże, s. 52.

Banki „Komedia o Holokauście” – gatunek niemożliwy

ju próbę opisanego nieprzedstawianego utożsamionego z jądrem wszelkich przedstawień i luką świadectwa obozowego jako elementem całego szeregu negatywności, związanych z aktem składania świadectwa. Sądzę, że zestawienie tych dwóch obrazów przybliżyć może zrozumienie niemożliwości przedstawienia Shoah i metaestetycznego charakteru „komedii artystycznych”. Bowiem to „nie-miejsce” staje się luką istniejącą w każdym świadectwie, nieprzedstawialnym jądrem każdego przedstawienia – odsyła ono do przeżyć niezaświadczalnych, do losu muzułmana.

Niezaświadczalne i jego imię

Nieemożność zobaczenia muzułmana i współczesnego przedstawienia jego losów jest przyczyną „niepowodzenia”, do jakiego prowadzą próby przedstawienia Shoah. Jak słusznie zauważył Žižek, muzułmana nie można przedstawić ani w konwencji komicznej, ani tragicznej, ponieważ każda z tych estetyk automatycznie przywołuje swoje przeciwieństwo: choć odczuwamy los muzułmana jako tragiczny, tragizm ten nie pozwala się przedstawić bez konkretyzacji, która pociąga za sobą ześlizgnięcie się w komizm lub groteskę. Chociaż przedstawienie automatycznych, repetytywnych, bezdusznych ruchów muzułmana, a także jego obsesyjne poszukiwanie pożywienia odpowiadałoby komicznym środkom wyrazu, w sposób oczywisty odczuwamy obraz postaci muzułmana jako tragiczny. Przyczyna tej niemożliwości leży w tym, iż obraz muzułmana nie może odwołać się do żadnego doświadczenia, z którym możemy się identyfikować. Utrata godności w sensie wkroczenia do „nie-miejsca” poza etyką i życiem naznaczonym szacunkiem do siebie nie jest tożsama z utratą człowieczeństwa czy życia, lecz raczej z utratą wspólnoty identyfikacyjnej. Muzułman staje się tym samym figurą, która uniemożliwia przedstawienie samego siebie i która znosi konwencjonalne przedziały gatunkowe: jest to punkt zero, w którym zniesiona zostaje dychotomia między tragedią i komedią, gdzie obydwa bieguny estetyczne przechodzą jeden w drugi. Žižek, w obliczu niewystarczalności konwencjonalnych gatunków, którym można przypisać fundamentalną opozycję między hierarchiczną strukturą autorytetu i jego karnawalicznym odwróceniem, stawia pytanie, czy można wyobrazić sobie filmowe przedstawienie sytuujące się poza tą opozycją. Ponieważ nie pojawił się jeszcze film, który pozwoliłby odpowiedzieć twierdząco na to pytanie, musimy dojść do wniosku, że nie istnieje prawdziwa „komedia o Holokauście”. Analogicznie do Agambenowskiego gestu wpisania „w życie pewnej martwej strefy, a w śmierć – strefy żywej”³⁹, które w sposób radykalny podważa ludzkość człowieka, uderzając w świętość życia i śmierci, można i tutaj zaryzykować podobny gest wpisania tragicznego wymiaru do gatunku komedii i komicznego w ramy tragedii, co – zgodnie z postulatami Žižka – rozsadziłoby granice gatunków. W pewien sposób „komedie o Holokauście” zawierają moment wpisania tragiczności w ramy komizmu – albo poprzez kontekstualizację, albo też poprzez wspomnianą wcześniej metodę

³⁹ Tamże, s. 83.

zawieszenia komizmu lub też samoprzekroczenie tej kategorii – można by zatem powiedzieć, że komedie te znoszą się same. Tym, co czyni je tak wartościowymi w kontekście przedstawień Shoah, jest fakt, iż w momencie samozniesienia „odsłaniają” jądro niezawsadczalnego i zarazem poprzez obecność elementów autematycznych i formę komizmu – która wydaje się tak sprzeczna z rzeczywistością lagru, jak los muzułmana z pojęciem godności – odsyłają do niemożności stworzenia adekwatnego przedstawienia Shoah. Można tu wprowadzić istotne jakościowe rozróżnienie: w im bardziej jawny sposób komedie te osiagają wspomniane cele, tym bardziej wyraziście „przedstawiają” nieprzedstawialne i tym lepszymi, bardziej wartościowymi dziełami się stają.

Wbrew twierdzeniu, że nie ma „komedii o Holokauście” lub przekonaniu, że muszą one zakończyć się niepowodzeniem, chciałabym sformułować tezę inną, taką oto, że „komedia o Holokauście” istnieje – jako gatunek niemożliwy. Myślenie o tej kwestii w takim właśnie porządku może się okazać korzystne dla estetycznej, ale również etycznej i politycznej dyskusji o Zagładzie i jej przedstawialności, bowiem, jak każda niemożliwość, konfrontuje nas ona z koniecznością przemyślenia granic możliwości jako takiej, czyli kryteriów, na mocy których wytyczane są te granice. Tak, jak „pełny świadek” (Primo Levi) z definicji jest tym, który nie może składać świadectwa – bowiem przeżył doświadczenie lagru do samego końca, jakim była jego własna śmierć – co czyni pozostałe świadectwa „niekompletnymi”, naznaczonymi luką odsyłającą do niezawsadczalnego; tak również nie istnieje „kompletne”, całościowe przedstawienie. Zadaniem przedstawień Holokaustu jest, jak się wydaje, wykazanie tej niemożliwości, do której można się jedynie zbliżyć, nigdy jej nie osiagając.

Przełożyła *Aleksandra Ubertowska*