

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2311>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Olga Wesołowska
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0001-9322-2128>

Teatr pamięci wystawiony na próbę? *Całkiem zwyczajny Żyd* w świetle teorii Y. Michała Bodemanna

Słowa kluczowe:
polityka pamięci;
teatr pamięci;
Żydzi w Niemczech;
Y. Michal Bodemann;
Charles Lewinsky;
kino niemieckie

Abstrakt

Według Y. Michała Bodemanna współczesna polityka pamięci w Niemczech oraz stosunki niemiecko-żydowskie są podporządkowane tzw. teatrowi pamięci. Filmem, który wydaje się temu przeciwstawiać, jest *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, reż. Oliver Hirschbiegel, 2005). Jego scenariusz opiera się na krytycznym wobec niemieckiej polityki pamięci monodramie Charlesa Lewinsky'ego o tym samym tytule. Warto zastanowić się, czy dzieło to stanowi krytykę niemieckiej polityki pamięci (wyrażoną w monologu wygłaszanym przez bohatera) jedynie na poziomie deklaratywnym, czy może także faktycznym, to znaczy w obrębie formy filmowej. Ramę teoretyczną artykułu tworzą odniesienia do studiów nad pamięcią – w szczególności do publikacji Bodemanna, ale także do badań Marianne Hirsch nad postpamięcią. Kluczowy element stanowi tu analiza kontekstowa filmu ze względu na liczne odwołania do niemieckich debat o przeszłości. Refleksja nad wybranymi aspektami formy filmowej pozwala zrozumieć rolę filmowych środków wyrazu w procesie (de)konstruowania żydowskości i „teatru pamięci”.

W 1996 r. Y. Michal Bodemann użył terminu „teatr pamięci”¹, aby opisać proces instrumentalizacji, jakiej podlega mniejszość żydowska w Niemczech. W ostatnich latach pojęcie to spopularyzował Max Czollek najpierw w książce *Desintegriert euch!* (pol. Dezintegrujcie się!)² z 2018 r., a później w kolejnym tomie esejów pt. *Versöhnungstheater* (pol. Teatr pojednania)³. Teatr pamięci, który jest czynnikiem w dużej mierze kształtującym dzisiejszą politykę historyczną Niemiec, wpływa także na sposób reprezentacji Żydów w tamtejszym kinie. Jest on od wielu dekad zdominowany przez rozrachunki z nazizmem⁴, a także oparty na paradygmacie ofiary⁵, co zostanie dokładniej omówione w dalszej części artykułu. W ostatnim czasie doszło wprawdzie do zmiany w niemieckiej polityce historycznej, gdyż rzeczywiście skończył się okres radykalnej samokrytyki⁶, ale wydaje się, że stosunek do mniejszości żydowskiej oraz pamięć o Szoa wciąż odgrywają znaczącą rolę w niemieckich debatach o przeszłości. Według Maksa Czollka politykę pamięci po zjednoczeniu wyróżnia przede wszystkim dążenie do pojednania między społeczeństwem większościowym a Żydami, bez względu na krytyczne głosy ze strony diaspory⁷. Równie ważne pozostaje podkreślanie wysiłków, jakie Niemcy podjęli, aby rozliczyć się z okresem nazistowskim⁸.

Reprodukcji dominującej narracji o historii mogą służyć filmy⁹, jako że kino jest jednym z mediów pamięci¹⁰. Warto się zatem zastanowić, czy i w jaki sposób twórcy niemieccy mogą dekonstruować dyskurs o przeszłości oparty na mechanizmach teatru pamięci. Chciałabym to uczynić na przykładzie filmu *Całkiem zwyczajny Żyd* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, reż. Oliver Hirschbiegel, 2005) zrealizowanego na podstawie monodramu o tym samym tytule autorstwa Charlesa Lewinsky’ego. Zawarta w tej sztuce krytyka niemieckiej polityki pamięci jest spójna z tezami Bodemanna i Czollka, co uzasadnia wybór filmu Hirschbiegela jako przypadku egzemplifikującego te zagadnienia.

Zasadniczym tematem *Całkiem zwyczajnego Żyda* jest reakcja hamburskiego dziennikarza Emanuela Goldfarba na zaproszenie do udziału w lekcji o judaizmie. Bohater, formułując odpowiedź na tę propozycję, wygłasza pełen oburzenia monolog. Jego wyimaginowanym interlokutorem staje się nadawca listu, czyli nauczyciel wiedzy o społeczeństwie – pan Gebhardt. Jednym z głównych wątków monologu jest skomplikowana relacja, jaka łączy Niemców i Żydów. Lewinsky, który brał udział w pracy nad scenariuszem do filmu, zwraca uwagę nie tyle na problemy związane z antysemityzmem, ile na skutki filosemityzmu oraz ostentacyjne podkreślanie tolerancji i poprawności politycznej społeczeństwa większościowego, której reprezentantem staje się nauczyciel. Na poziomie deklaratywnym *Całkiem zwyczajny Żyd* jest filmem wyrażającym krytykę stosunku Niemców do mniejszości żydowskiej. Warto jednak zapytać, czy Hirschbiegelowi rzeczywiście udaje się zdemaskować mechanizmy funkcjonowania teatru pamięci w niemieckim dyskursie publicznym oraz czy forma filmowa koresponduje z gorzkim monologiem, na którym opiera się fabuła? Aby udzielić odpowiedzi na te pytania, należy najpierw przybliżyć koncepcję Bodemanna, odnieść ją do tekstu Lewinsky’ego, a następnie przeanalizować film. Ostatecznie trzeba także rozważyć, na ile powieliła on konwencjonalne sposoby kodowania żydowskości w mediach audiowizualnych. Wszystko to wymaga uwzględnienia specyfiki współczesnego kina niemieckiego, a w szczególności konstrukcji bohaterów żydowskich.

Niemiecko-żydowski teatr pamięci

W książce *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung* (pol. Teatr pamięci. Żydowska wspólnota i jej odkrycie przez Niemców) Bodemann opisuje proces, w którym Niemcy wykorzystują wspomnienie o Holokauście, a także żyjących w kraju Żydów do wykreowania pozytywnego wizerunku własnego narodu. Sami odgrywają w nim rolę skruszonych sprawców lub ich potomków. Jak pisze, odwołując się do tekstu Bodemanna, Małgorzata Dubrowska: *Żydzi jako (...) żyjąca w kraju sprawców wspólnota ofiar nazizmu zaświadcza o „zadośćuczynieniu”¹¹. Są oni jednak tylko statystami¹², bowiem w centrum zainteresowania teatru pamięci znajdują się Niemcy i ich pozytywna przemiana. Można to określić jako *Wiedergutwerdung*, czyli ponowne stawanie się dobrymi, o czym pisał Eike Geisel¹³.*

Wykorzystanie metafory teatru do opisania niemieckiej polityki pamięci Bodemann wyjaśnia w następujący sposób: *Podczas gdy w procesie indywidualnego wspomnienia obrazy i wydarzenia same stają nam przed oczyma i są odtwarzane, to kolektywne wspomnienie potrzebuje medium, do którego mogą mieć dostęp dwie albo więcej osób. To medium jest w gruncie rzeczy sceną, teatrem, w którym dokonuje się rekonstrukcja przeszłości¹⁴.*

Okazji do „przedstawiania” minionych wydarzeń dostarczają uroczystości rocznicowe, obchody dni pamięci, jak również ceremonie związane na przykład z otwieraniem muzeów czy odsłanianiem tablic pamiątkowych. To właśnie one tworzą scenę teatru pamięci, który w Niemczech narodził się na przełomie lat 70. i 80. Wpływ na to miała między innymi emisja serialu *Holocaust (Holocaust: The Story of the Family Weiss*, reż. Marvin J. Chomsky, 1978) w zachodnioniemieckiej telewizji w roku 1979. Jednak za jedno z najważniejszych wydarzeń uchodzi w tym kontekście przemowa Richarda von Weizsäckera wygłoszona w 1985 r. z okazji 40-lecia zakończenia II wojny światowej, o czym przypomina zarówno Bodemann¹⁵, jak i Czollek¹⁶. Ówczesny prezydent RFN przedstawił pamięć o Holokauście jako „tajemnicę odkupienia”: *Chęć odkupienia przedłuża wygnanie, a tajemnicą wybawienia jest pamięć¹⁷. Upamiętnianie Zagłady Żydów miało więc być dla Niemców drogą do uwolnienia się od ciężaru win, a także dawać im nadzieję na pojednanie. Ponadto Weizsäcker, odnosząc się do 8 maja 1945 r., nie mówił o klęsce Trzeciej Rzeszy, lecz o wyzwoleniu Niemiec, jak gdyby one same padły ofiarą polityki hitlerowskiej: *Z każdym dniem coraz bardziej oczywiste było to, co dziś trzeba powiedzieć nam wszystkim: 8 maja to dzień wyzwolenia. Wyzwolił nas on od gardzącego ludzką godnością narodowosocjalistycznego systemu przemocy¹⁸. Przemowa polityka była według Czollka kamieniem milowym w odkryciu przez Niemców zgładzonych Żydów na potrzeby własnego wizerunku¹⁹. Takie podejście stanowi podstawę polityki pamięci skupionej na ofiarach oraz na identyfikacji z nimi. Pisząc o tym, Ulrike Jureit używa określenia *gefühlte Opfer*²⁰, co na język polski można przetłumaczyć jako „ofiary, w które się wczuwamy”.**

Pochodząca z lat 90. XX w. teoria Bodemanna wzbudza niekiedy kontrowersje. Dowodzi tego tekst Aleidy Assmann zatytułowany *Jüdisches Unbehagen an der deutschen Erinnerungskultur* (pol. Żydowskie niezadowolenie wobec niemieckiej kultury pamięci), w którym autorka zarzuca Bodemannowi i Czollkowi, że

prowadzą walkę z narodem, nie zauważając w społeczeństwie niemieckim jakiegokolwiek zmiany na lepsze²¹. Dzisiejsza popularność myśli Bodemanna w debatach o stosunkach niemiecko-żydowskich jest zaś związana między innymi z działalnością publicystyczną Maksa Czollka. We wspomnianych książkach *Desintegriert euch!* oraz *Versöhnungstheater* autor zajmuje się między innymi polityką pamięci Niemiec i sytuacją mniejszości żydowskiej w tym kraju. Twórczość tę można uznać za rozszerzenie socjologicznej pracy Bodemanna, uzupełnienie jej o najnowsze konteksty. W ostatnich latach wśród diaspory narasta niezadowolenie z powodu roli przypisywanej jej w niemieckim dyskursie tożsamościowym. Świadczą o tym głosy tzw. pokolenia wściekłych, do którego należy Czollek, skupionego wokół czasopisma „Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwart”²². Obecność też Bodemanna we współczesnych debatach o upamiętnianiu Szoa i sytuacji Żydów w Niemczech przemawia za tym, żeby w ich kontekście analizować także filmy dotyczące niemieckiej polityki pamięci, a więc również *Całkiem zwyczajnego Żyda*.

Teatr pamięci a wizerunki Żydów we współczesnym kinie niemieckim

Kluczowy w teatrze pamięci jest wizerunek ofiar, z którymi współodczuwają Niemcy. Według Bodemanna jest to *fantomowy obraz wyimaginowanego żydostwa*²³. Autor zaznacza, że jego kreowanie jest możliwe właśnie dzięki mediom²⁴, a film jako medium audiowizualne odgrywa znaczącą rolę w tym procesie. Wizerunek diaspory w społeczeństwie większościowym powstawał w dużej mierze pod wpływem uroczystości upamiętniających „noc kryształową”²⁵. Wydarzenia z listopada 1938 r. ewokują wspomnienia o Żydach jako pasywnych, niewinnych ofiarach: *W teatrze pamięci nie występują brudni Żydzi w znoszonych ubraniach, z pejsami, w kaftanach i w sztrajmlach, lecz szanowani obywatele, których wywozi się na Wschód. Ich eleganckie meble leżą na ulicach, sklepy są niszczone, witryny demolowane, a świątynie stoją w płomieniach. Z tą dramatyczną wersją może się identyfikować szeroko pojęta warstwa mieszczańska*²⁶.

Wyobrażenie to wpływa również na filmowe reprezentacje rzeczonyj grupy. Można tu bowiem mówić o tzw. *German gaze*²⁷, w którym sposób portretowania Żydów jest podporządkowany potrzebom widowni niemieckiej. Wiąże się to ściśle z Bodemannowską koncepcją teatru pamięci, na co wskazuje Johannes Praetorius-Rhein: *Rzeczywiście spostrzeżenia Bodemanna dają się łatwo połączyć z teoriami filmoznawczymi. W całej historii zachodniemieckiego kina i telewizji postaci żydowskie wyróżnia to, że są one podporządkowane tradycyjnemu postrzeganiu, perspektywom oraz potrzebom widowni, która w większości jest nie-żydowska*²⁸.

Potwierdzają to także analizy Lei Wohl von Haselberg dotyczące reprezentacji Żydów w kinie i telewizji niemieckiej po 1945 r.²⁹ Niemieckie spojrzenie sprawia, że bohaterowie żydowscy w kinie niezmiennie łączeni są z tragedią II wojny światowej: *Żyd we współczesnym kinie niemieckim to zazwyczaj ofiara hitlerowskiego reżimu, zaś żydowska tożsamość zdaje się poza tym kontekstem po prostu nie istnieć*³⁰. Może być to zaskakujące, biorąc pod uwagę nie tylko dystans czasowy do tych wydarzeń, ale też fakt, że diaspora w Niemczech w 90 proc. składa się z Żydów z byłego Związku Radzieckiego, dla których Holokaust nie stanowi ważnego

punktu odniesienia w obrębie pamięci indywidualnej czy komunikacyjnej³¹. Wiadać więc, że prawdziwy charakter mniejszości żydowskiej może w znacznym stopniu odbiegać od wyobrażeń społeczeństwa większościowego, a także od filmowych wizerunków diaspory.

Jednym z głównych tematów współczesnego kina niemieckiego są konfrontacje z przeszłością, co podkreśla Ewa Fiuk. W filmowych rozliczeniach szczególnie ważne są trzy okresy: Trzecia Rzesza i II wojna światowa (wraz z Zagładą europejskich Żydów), lewicowy terroryzm Frakcji Czerwonej Armii oraz budowa i upadek muru berlińskiego³². Dla teatru pamięci kluczowe są filmy, które dotyczą tematu Holokaustu oraz prześladowań Żydów przez reżim hitlerowski. Współczesne kino niemieckie dostarcza więcej obrazów Szoa niż żydowskiego życia po 1945. Sabine Hake zwraca uwagę, że w wielu filmach o Holokauście można odnaleźć historie miłosne łączące żydowskich i nieżydowskich protagonistów. Badaczka uznaje to za wyraz pragnienia, aby doszło do symbolicznego pojednania między Niemcami a Żydami³³. Analizy Lei Wohl von Haselberg pokazują, że również w portretach Żydów po II wojnie światowej wątki miłosne odgrywają znaczącą rolę. Nie tylko mają one symboliczny potencjał pojednania, lecz także umożliwiają tworzenie narracji ułatwiających utożsamianie się z ofiarami³⁴. Jest to zgodne z przywołaną już tezą Ulrike Jureit o ofiarach, w które się wczuwamy. Potencjał tożsamościotwórczy wydaje się niezwykle ważny dla kina niemieckiego po zjednoczeniu: *Niemieccy reżyserzy skwapliwie skorzystali z możliwości, jakie otworzyły się przed nimi w związku z kolektywną – zarysowującą się w życiu publicznym, na płaszczyźnie politycznej, ale także w sferze prywatnej, na poziomie psychologii społeczeństwa – potrzebę zdefiniowania siebie na nowo, w – by tak to ująć – nowych okolicznościach dziejowych*³⁵.

W kreowaniu tożsamości pojednaniowej ważną rolę odgrywa stosunek społeczeństwa większościowego do Żydów, czego dowodzi opisana przez Bodemanna koncepcja teatru pamięci. W końcu *publiczne reprezentacje Żydów i Żydówek mówią więcej o tym, jak Niemcy postrzegają samych siebie, niż o judaizmie*³⁶. *Całkiem zwyczajny Żyd* z pewnością wpisuje się w debaty tożsamościowe prowadzone we współczesnych Niemczech. Główny bohater jest dzieckiem Ocalałych z Holokaustu³⁷, czyli przedstawicielem drugiego pokolenia. W przemowie skupia się nie tylko na stosunkach niemiecko-żydowskich w obliczu rozliczeń z przeszłością nazistowską, lecz także na problematycznej tożsamości niemiecko-żydowskiej³⁸. Choć reżyser poruszył ważne dla pojednaniowego społeczeństwa tematy, to film przyciągnął do kin jedynie trzysta tysięcy widzów³⁹. Nie pomogły znane nazwiska – Hirschbiegel rok wcześniej odniósł ogromny sukces jako reżyser *Upadku* (*Der Untergang*, 2004)⁴⁰, Lewinsky jest cenionym szwajcarskim pisarzem, a wcielający się w główną rolę Ben Becker to popularny aktor. Niezależnie od wyników box office'u *Deutsche Film- und Medienbewertung*⁴¹ uznało *Całkiem zwyczajnego Żyda* za ważny film, przyznając mu predykat „wartościowy” (niem. *wertvoll*)⁴². Z uzasadnienia jury można się dowiedzieć, że w gniewnym monologu Goldfarba dostrzeżono punkt wyjścia dla dialogu żydowsko-niemieckiego⁴³. Należałoby więc zastanowić się, co dokładnie komentuje główny bohater oraz w jaki sposób Hirschbiegel przeniósł monodram Lewinsky'ego na ekran. Warto zaznaczyć, że – według niektórych badaczy⁴⁴ – *Całkiem zwyczajny Żyd* powstał jako odpowiedź na kontrowersje wywołane wcześniej dziełem reżysera.



Po premierze *Upadku* zarzucano twórcy, że w filmie o ostatnich dniach Hitlera pominął wątek Holokaustu. I rzeczywiście, trudno za przypadek uznać fakt, że rok później powstał utwór, który w negatywnym świetle przedstawia niemiecką politykę pamięci skupioną na ofiarach żydowskich.

Całkiem zwyczajny Żyd – monolog

Gdy Ewa Fiuk pisze, że *Całkiem zwyczajny Żyd* jest ripostą na usankcjonowany w Niemczech model pamięci o Holokaucie⁴⁵, wydaje się, że przede wszystkim odnosi się do tekstu Lewinsky'ego. Krytyka niemieckiego dyskursu wokół upamiętniania Zagłady oraz niemiecko-żydowskich stosunków wybrzmiewa bowiem głównie na poziomie tekstualnym. Jest to *prawie półtoragodzinny monolog, w którym Lewinsky brawurowo i bez przeciągania zawarł wszystkie aspekty wcale nie normalnego traktowania Żydów, a także temat odnalezienia żydowskiej tożsamości*⁴⁶. Pretekstem do jego wygłoszenia staje się wspomniany już list, który bohater otrzymuje na początku filmu. Jego nadawca nie zna żadnego, jak pisze, „żydowskiego współobywatela” (niem. *jiidischer Mitbürger*)⁴⁷, więc zwrócił się o pomoc do gminy. Zaproszenie przekazano głównemu bohaterowi, ponieważ ten – jako dziennikarz – zajmuje się kulturą. Goldfarbowi przeszkadza jednak przesadna polityczna poprawność nauczyciela, który ani razu nie użył słowa „Żyd”. Zamiast tego w liście pojawiają się takie sformułowania jak „członek [żydowskiej] wspólnoty religijnej” czy też właśnie „żydowski współobywatel”. Rozwścieczony dziennikarz siada do maszyny do pisania i odpowiada na zaproszenie.

Goldfarb wyznaje, że choć intencje nauczyciela nie musiały być złe, to nie potrafi zapanować nad gniewem: *Panie Gebhardt, nie mogę niestety przyjąć pańskiego zaproszenia. Nie nadaję się na obiekt badawczy (...). Przykro mi. To po prostu niemożliwe, panie Gebhardt. Wiem, że inni ludzie to potrafią. Chodzą od szkoły do szkoły i uświadamiają. Ja tego nie potrafię. Chociaż napisał pan taki uprzejmy list. P o n i e - w a ż n a pisał pan tak cholernie uprzejmy list*⁴⁸. Wymuszona poprawność polityczna to tylko jeden z wielu zarzutów, które formułuje Goldfarb. Bohater zauważa też, że przypisano mu rolę, którą następnie powinien odegrać. Jest to rola ofiary Holokaustu czy też potomka Ocalałych, *ponieważ nie wychodzi się ze swojej roli, nie tutaj w Niemczech, nie w tym kraju, w którym wspomnienie jest przeżywane, codziennie, jak niestrawiony kęs, którego nie można wypluć ani przełknąć. Nie w tym kraju, w którym w telewizji programy dotyczące upamiętniania Holokaustu pojawiają się tak często jak reklamy wkładek higienicznych, tak regularnie i niezauważalnie*⁴⁹. Dezaprobata wobec pomysłu zaproszenia Żyda na lekcję szkolną Goldfarb ujmuje cynicznie: *Tak więc wygląda ten Żyd. Izraelita. Hebrajczyk. Dokładnie się przyjrzyjcie, kochane dzieci, i kiedy rozpoznacie wszystkie cechy, to napiszcie o tym wypracowanie. Tylko nie zapomnijcie, muszą się w nim pojawić słowa „tolerancja” i „pojednanie”. Nie zapomnijcie! Tolerancja i pojednanie. Inaczej dostaniecie złą ocenę*⁵⁰.

Pojednanie stanowi podstawę funkcjonowania teatru pamięci, więc owo ironizowanie można uznać za jego krytykę. Dziennikarz nie godzi się, aby jego obecność czy historia rodzinna służyły Niemcom do ponownego stawania się dobrymi. Czuje, że sprowadza się go do roli statysty, a nawet rekwizytu, który ma pomóc w kreowaniu pozytywnego wizerunku: *Jest tak mało Żydów i tak wielu*

Niemców, którzy chętnie by pokazali, że nie lękają się kontaktu⁵¹. Goldfarb nie znosi osób, które wykorzystują upamiętnienie Holokaustu do budowania pochlebnego obrazu własnego. W monologu przywołuje postać Lei Rosh⁵² – dziennikarki zaangażowanej w inicjatywę stworzenia berlińskiego Pomnika Pomordowanych Żydów Europy. Rosh, która nie jest Żydówką, była wielokrotnie krytykowana, między innymi za pomysł wmurowania w pomnik zęba znalezionej na terenie jednego z obozów koncentracyjnych⁵³. Wymowne okazuje się to, że dziennikarka, podejmując decyzje, lekceważyła – jak się wydaje – opinię społeczności żydowskiej. W wywiadzie dla magazynu „Der Spiegel” na pytanie, jak ważne jest dla niej, aby Żydzi mogli identyfikować się z pomnikiem, odpowiedziała: *Oczywiście, że jest to ważne, aby Żydzi mogli go zaakceptować, ale przedstawicielami są rząd federalny, kraj związkowy i my. Powiedziałam ówczesnemu przewodniczącemu Centralnej Rady, Heinzowi Galinskiemu, „niech się pan nie wtrąca, potomkowie sprawców budują pomnik, nie Żydzi, ale byłoby miło, gdyby pan skinął głową”⁵⁴.*

Cierpienie Żydów i jego upamiętnienie są jedynie katalizatorami w procesie tworzenia pozytywnego obrazu Niemców, którzy rozliczyli się z przeszłością. Tylko taka polityka pamięci mogła spowodować, że Pomnik Pomordowanych Żydów Europy stał się *miejscem, do którego miło się chodzi*, jak głosił były kanclerz Gerhard Schröder⁵⁵. W niemiecko-żydowskim sporze o berliński monument wybrzmiewa rozbieżność perspektyw, których nie da się pogodzić. Przypomina o tym także Goldfarb, podkreślając, że historia rodzin żydowskich różni się wyraźnie od historii Niemców: *Tak to już jest, że ludzie na moich fotografiach rodzinnych zginęli w zupełnie inny sposób niż ci z pańskich*⁵⁶.

Dziennikarz chciałby być – jak sugeruje tytuł filmu – zwyczajnym Żydem, jednak we współczesnych Niemczech wydaje się to niemożliwe: *Zwyczajny Żyd w Niemczech – to jak całkiem zwyczajny nosorożec czarny w Afryce. Sprzeczność sama w sobie. Staliśmy się zbyt rzadkimi okazami – jak nosorożce. Zbyt długo na nas polowano i odstrzeliwano*⁵⁷. Niemożność pozostania zwyczajnym Żydem jest związana z funkcjonowaniem teatru pamięci. Zarazem jednak bohater twierdzi, że nie chce unikać tematu II wojny światowej: *Także w domu kata trzeba mówić o strycku*⁵⁸. Wielokrotnie podkreśla znaczenie przeszłości i niemożność jej zapomnienia. Jest daleki od tego, aby przeszłość oddzielać grubą kreską (niem. *Schlussstrich*), co zarzucono na przykład Martinowi Walserowi⁵⁹ po jego kontrowersyjnej przemowie podczas uroczystości przyznania Pokojowej Nagrody Niemieckich Księgarzy w 1998 r.⁶⁰, do której Goldfarb nawiązuje w monologu⁶¹.

W kinie niemieckim Żydzi są ukazywani często jako ofiary. Również sposób przedstawienia głównego bohatera filmu wpisuje się w tę tendencję. Jest on ofiarą obciążoną postpamięcią Holokaustu. Mężczyzna wyznaje, że jego matka przeżyła pobyt w obozie, a to, co – niejako między wierszami – wyłania się z jego monologu, dodatkowo pozwala widzieć w nim przedstawiciela drugiego pokolenia po Szoa, który mierzy się z przeszłością. Widać to w scenie, w której Goldfarb wyjmuje pudełko z rodzinnymi fotografiami. Marianne Hirsch uznała właśnie zdjęcia za jedno z najważniejszych mediów przekazywania międzypokoleniowej traumy⁶². Dla postpamięci Holokaustu istotną rolę odgrywają jednak nie tylko te fotografie, które ukazują samą Zagładę, lecz także te, które przedstawiają życie Żydów przed II wojną światową. Motyw przeglądania zdjęć pojawia się w wielu filmach

o żydowskich losach po 1945 r. Warto też zaznaczyć, że doświadczenia, o których wspomina Goldfarb (jak milczenie rodziców w kwestii traumatycznych wydarzeń czy chęć dopasowania się do niemieckiego społeczeństwa), są stałymi motywami w utworach ukazujących tzw. drugie pokolenie. *Całkiem zwyczajny Żyd* koresponduje więc z tym, co o dzieciach Ocalałych pisze się w literaturze przedmiotu⁶³.

W monologu dziennikarz zaznacza, że nie chce być postrzegany jako ofiara i podkreśla, że nie ma zamiaru budzić w nikim poczucia winy, gdy wspomina doświadczenia obozowe matki. Jednocześnie bardzo emocjonalnie opowiada o ciężarze, jaki spoczywał na nim od najmłodszych lat, oraz że musiał udowodnić rodzicom, iż jego decyzja o powrocie do Niemiec była słuszna⁶⁴: *Byłem więc dowodem na to, że się opłaciło, że można było iść dalej, że ten kraj mógł być domem. Miałem być szczęśliwy dla niego [ojca]*⁶⁵. Nie wydaje się jednak, że mężczyzna jest zadowolony z życia. Jak sam przyznaje, ma za sobą nieudane małżeństwo i do dziś bołą go słowa byłej żony: *Stałeś się tak nieznośnie żydowski*⁶⁶ nawiązujące do sporu, czy ich syn powinien zostać obrzezany. W kulminacyjnym momencie konfliktu między małżonkami Goldfarb grozi, że skoczy z balkonu, jeśli kobieta odejdzie. Tym samym film Hirschbiegela nie jest spełnieniem niemieckiej fantazji o żydowsko-niemieckim pojednaniu – fantazji, która znajduje wyraz w historiach miłosnych wskazywanych przez Hake i Haselberg⁶⁷. Pojednanie następuje w inny sposób: główny bohater ostatecznie przyjmuje zaproszenie na lekcję wiedzy o społeczeństwie. W ostatniej scenie siedzi na środku klasy i uśmiecha się. Dla widza taka zmiana nastawienia u postaci jest niezrozumiała.

Całkiem zwyczajny Żyd – konwencjonalizacja zamiast dekonstrukcji?

Choć na poziomie monologu *Całkiem zwyczajny Żyd* jest pod wieloma względami krytyką niemieckiej polityki w duchu Bodemannowskiej koncepcji teatru pamięci, to na poziomie konstrukcji formalnej i wykorzystanych rozwiązań stylistycznych odzwierciedla opisywane wcześniej niemieckie spojrzenie. Hirschbiegel stosuje konwencjonalne zabiegi kodowania żydowskości w kinie⁶⁸. Dzieje się tak pomimo deklaracji twórców, że chcieliby zakwestionować utarte schematy myślowe⁶⁹. Pragnęli oni skonfrontować widzów ze stereotypowym sposobem myślenia o Żydach, przedstawiając bohatera jako mężczyznę, którego wygląd odpowiadałby „aryjskiemu” ideałowi urody. Dlatego odtwórcą roli głównej jest Ben Becker – blondyn o niebieskich oczach. Jednak choć fizyczność aktora odbiega od wizualnych klisz żydowskości⁷⁰, to sposób, w jaki Hirschbiegel ukazuje graną przez niego postać, podkreśla jej Inność. Jak zauważa Myriam Léger, perspektywa kamery w *Całkiem zwyczajnym Żydzie* odpowiada spojrzeniu widza (w domyśle nie-Żyda, przedstawiciela społeczeństwa większościowego)⁷¹. Film rozpoczyna scena w taksówce, w której Goldfarb otrzymuje list z zaproszeniem. Gdy bohater wychodzi z samochodu, kamera podąża za nim w kierunku mieszkania, zaś kiedy mężczyzna wchodzi do środka i zamyka za sobą drzwi, aparat przez chwilę pozostaje na zewnątrz. W kadrze widać tabliczkę z imieniem i nazwiskiem, a następnie – dzięki ruchowi obiektywu w prawo – futrynę z mezuza.



Przywoływanie nazwisk powszechnie kojarzących się z Żydami (jak Goldfarb), a także wykorzystywanie judaików w *mise-en-scène* należą do częstych zabiegów kodowania żydowskości. Fakt, że Hirschbiegel sięga do nich już na samym początku filmu, może świadczyć o tym, że *Całkiem zwyczajny Żyd* utrwała pewne wyobrażenia, co zresztą zarzucał twórcom filmu na przykład Henryk M. Broder⁷².

Wydaje się, że widz współodczuwa z Goldfarbem, nawet jeśli pozycja i ruchy kamery przez cały czas odwzorowują postawę obserwatora/podglądacza. Sugeruje to ujęcie, w którym widać najpierw śpiącego bohatera, a następnie – dzięki najazdowi – zdjęcie, leżące na jego klatce piersiowej. Przedstawia ono byłą żonę i dziecko, co może budzić współczucie. Ujawnienie intymnych szczegółów z życia prywatnego zapewne pomaga wykreować wrażenie (wymagowanej) bliskości z protagonistą⁷³. Znamienne jest także to, że scena, w której dziennikarz opowiada o rozpadzie małżeństwa, zaczyna się na balkonie, z którego niegdyś chciał skoczyć. Goldfarb staje przy barierce, patrzy w dół i ciężko wzdycha, co dodaje sytuacji dramatyzmu. Bohater nie potrafi wyjaśnić, dlaczego obrzezanie syna okazało się dla niego tak ważne – w końcu, jak przyznaje, nigdy nie był religijny. Można przypuszczać, że stał się „ofiara” skomplikowanej tożsamości żydowsko-niemieckiej. Jego rozdarcie emocjonalne manifestuje się wizualnie choćby w ujęciach, w których widoczni są dwaj Goldfarbowie – ten stojący przed lustrem oraz jego odbicie, o czym pisze Ewa Fiuk⁷⁴.

Interesująca jest też warstwa audialna filmu, która pełni ważną funkcję w kodowaniu żydowskości⁷⁵. Do najważniejszych dźwiękowych znaczników tego rodzaju należy język (w szczególności jidysz, ale także hebrajski) oraz muzyka. W monologu Goldfarba pojawia się tylko jedno słowo w jidysz: *Risches*. *Moja matka tłumaczyła tym słowem cały świat*⁷⁶. W potocznym rozumieniu oznacza ono antysemitę. Hirschbiegel wykorzystuje także muzykę powszechnie kojarzoną z Żydami, która – spopularyzowana w latach 90. XX w. przez tzw. boom klezmerski⁷⁷ – stała się jednym z najważniejszych symboli kultury żydowskiej w Niemczech⁷⁸. Goldfarb proponuje nauczycielowi, żeby zabrał uczniów na festiwal klezmerski do Fürth, chociaż wśród występujących tam zespołów nie ma twórców żydowskich. *Podniecają się przy obcych rytmach, molowe akordy wprowadzają ich w szloch; delectują się błogą świadomością, że nie robią po prostu muzyki jak każdy dixielandowy trębacz, lecz z każdym taktom starają się także uporać z przeszłością*⁷⁹ – zauważa kąśliwie bohater. Po tym krytycznym komentarzu ponad kadrem rozbrzmiewa piosenka w jidysz, co można uznać za ironiczny kontrpunkt. Nie jest to jednak jedyny moment, gdy w filmie rozbrzmiewa taka muzyka. W ostatniej scenie, w której Goldfarb siedzi w klasie i po krótkiej wymianie spojrzeń z uczniami zaczyna się uśmiechać, słysząc inny popularny utwór w jidysz – *Bei mir bistu shein*⁸⁰. Posłużenie się nim bez krytycznego komentarza sprawia, że zabieg ten traci swój ironiczny wydźwięk, stając się konwencjonalnym znacznikiem żydowskości. Pokazuje, że reżyser nie korzysta z popularnych elementów kodowania kontrpunktowo, przez co umacnia tylko klisze audiowizualne.

W warstwie wizualnej żydowskość jest manifestowana między innymi przez elementy tradycyjnego ubioru. Gdy Goldfarb zakłada tałes i tefilin, komentuje to złośliwie: *Byłoby miło, gdybym tak przyszedł do pana klasy, prawda panie Gebhardt? Mógłby pan zrobić teraz zdjęcie. Jako dowód, że prawdziwy Żyd tam*

był. *Prawdziwy, egzotyczny Żyd*⁸¹. Hirschbiegel i Lewinsky zwracają uwagę na problem egzotykcji ortodoksyjnych wyznawców judaizmu, a także kodowania tożsamości żydowskiej w odniesieniu do tradycji judaistycznej. Bohater filmu nie jest jednak ortodoksem – zostaje ukazany jako liberalny przedstawiciel mniejszości żydowskiej, co znajduje ekwiwalent na płaszczyźnie wizualnej. Gdy kamera pojawia się w mieszkaniu Goldfarba, przyjmuje – opisywana przez Léger – pozycję zafascynowanego obserwatora. Początkowe ujęcia przypominają sposób rozglądania się po pomieszczeniu, które widzi się po raz pierwszy. Gdy dziennikarz siada przy biurku, aby napisać odpowiedź na list nauczyciela, kamera obserwuje go z oddali: *To „mise-en-scène” odwzorowuje punkt widzenia kogoś stojącego w pewnej odległości, ukrywającego się ciekawskiego obserwatora, którego przyciągają przedmioty kojarzące się z obcością i egzotyką*⁸². Rzeczywiście, widz może odnieść wrażenie, jakby przez cały czas z ukrycia przyglądał się Goldfarbowi, niczym niezwykle okazowi zagrożonego gatunku, co koresponduje z wymową monologu. Warto zauważyć, że spojrzenie nie jest skierowane jedynie na dziennikarza. Równie fascynujące okazuje się jego mieszkanie, w którym można odnaleźć judaika (np. pudełko z kipami czy menorę) oraz zdjęcie Hannah Arendt. Główny bohater jest bowiem żydowskim intelektualistą. Świadczy o tym nie tylko zawód dziennikarza, o czym widz dowiaduje się już w pierwszej scenie, ale także scenografia. Mieszkanie Goldfarba, dość ascetyczne i eleganckie, wypełniają książki oraz gazety. Na ścianach wiszą artystyczne fotografie i obrazy, a na regale został umieszczony portret słynnej filozofki. Ponadto bohater nie pisze odręcznie czy na komputerze, lecz na maszynie, choć akcja rozgrywa się przecież współcześnie (około 2005 r.).

Żydzi często są portretowani jako artyści czy przedstawiciele tzw. inteligencji⁸³, co można łączyć z tendencjami filosemickimi. W monologu bohater zauważa z goryczą: *Wie pan, co odróżnia antysemitę od filosemity? Antysemita dusi, a filosemita przytula – w obu przypadkach brakuje mi tchu*⁸⁴. Jednak mimo tych deklaracji film odpowiada filosemickim wyobrażeniom o Żydach, o czym pisał Henryk M. Broder w recenzji dla „Der Spiegel”⁸⁵. Natomiast Myriam Léger twierdzi, że twórcy świadomie używają klisz i stereotypów, aby zwrócić uwagę na stan stosunków niemiecko-żydowskich⁸⁶. W takim kluczu interpretacyjnym środki stylistyczne, na które zdecydował się reżyser, można byłoby uznać za element gry z widzem i chęć prowokacji. Odwołanie się do popularnego sposobu kodowania żydowskości, polegającego na wykorzystaniu elementów takich jak muzyka klezmerska, język jidysz czy judaika, stanowiłoby więc ironiczny komentarz, uzupełniający gorzki monolog rozliczeniowy. Warto jednak spojrzeć na film Hirschbiegela z innej, bardziej krytycznej perspektywy, jak robi to Broder. Przemawia za tym zaskakujące zakończenie *Całkiem zwyczajnego Żyda*. Przez niemal cały film bohater kpi z niemieckiej polityki pamięci, wytyka nieprawidłowości w kontaktach społeczeństwa większościowego z diasporą i narzeka na teatr pamięci, tylko po to, by ostatecznie spełnić niemieckie marzenie o pojednaniu. *Finał „Całkiem zwyczajnego Żyda” może zatem przewrotnie świadczyć o tym, iż reżyser wybrał jednak kulturowy kompromis i po raz kolejny usankcjonował na ekranie skonwencjonalizowany (i konwencjonalizujący) obraz Żydów*⁸⁷.

W tekście Lewinsky'ego można odnaleźć elementy krytyki niemieckiej polityki pamięci w duchu teorii Bodemanna, lecz zostaje ona złagodzona przez zakończenie. Goldfarb to żydowski inteligent, który jest *wewnętrznie rozdarty (...), ale dobroniosny i współpracujący w głębi swego zranionego serca*⁸⁸. Chce być całkiem zwyczajnym Żydem i wydaje się, że nim jest, ponieważ wpisuje się w niemieckie wyobrażenia o żydowskich bohaterach, którzy ostatecznie także pragną pojednania. Dlatego przyjmuje zaproszenie pana Gebhardta i odgrywa rolę przypisaną mu w teatrze pamięci. Można zatem postawić tezę, że chociaż przemowa bohatera koresponduje z teorią Bodemanna, to ani Lewinsky, ani Hirschbiegel nie dekonstruują tego teatru. Świadczy o tym nie tylko konstrukcja głównego bohatera, lecz także, a może nawet przede wszystkim zakończenie, dające nadzieję na wybaczenie i pojednanie. Ponadto w filmie kamera odpowiada niemieckiemu spojrzeniu, a żydowskość zostaje sprowadzona do popularnych klisz audiowizualnych, które nie zawsze są stosowane w ironiczny sposób. Tak oto powstaje rozdźwięk między deklaracyjnym krytycyzmem wyrażonym w monologu a formą filmową – rozdźwięk, który niekoniecznie był zamierzony. Wydaje się, że i Lewinsky, i Hirschbiegel rzeczywiście zdecydowali się na kompromis, o którym pisze Ewa Fiuk⁸⁹. Diasporę żyjącą w RFN może irytować niemiecki dyskurs o przeszłości, lecz ostatecznie wielu Żydów godzi się odgrywać rolę przypisaną im przez społeczeństwo większościowe. Pokazuje to, jak dalece teatr pamięci wpływa na portretowanie żydowskiego życia po Szoa we współczesnym kinie niemieckim⁹⁰.

¹ Zob. Y. M. Bodemann, *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*, Rotbuch Verlag, Hamburg 1996.

² M. Czollek, *Desintegriert euch!*, Hanser, München 2018.

³ Tenże, *Versöhnungstheater*, Hanser, München 2023.

⁴ Zob. M. Saryusz-Wolska, *Współczesne problemy niemieckiej pamięci zbiorowej i kulturowej. Studia przypadków*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. tejże, Universitas, Kraków 2009, s. 323.

⁵ Zob. U. Jureit, *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, „S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation” 2019, nr 1, s. 81-91; M. Wenzel, *Jüdische Gegenwart im deutschen Gedenken an die Shoah*, „Aus der Politik und Zeitgeschichte” 2021, nr 40-41, s. 4-8.

⁶ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa...* dz. cyt., s. 15.

⁷ Świadczy o tym między innymi fakt, że w 2021 r. uroczystości obchodzone 1700-lecie „żydowskiego życia” (niem. *jüdisches Leben*) w kraju, choć wielu badaczy podkreślało,

że po 1945 r. nie można mówić o ciągłości w historii żydowskiej społeczności w Niemczech. Przedsięwzięcie to było krytykowane przez Michalę Bodemanna. Zob. Y. M. Bodemann, *1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland? Von der falschen Konstruktion einer Kontinuitätsgeschichte*, „Blätter” 2021, nr 4, s. 105-112.

⁸ Zob. M. Czollek, *Versöhnungstheater*, dz. cyt., s. 9-28.

⁹ Zob. A. Erll, S. Wodianka *Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilms*, w: *Film und kulturelle Erinnerung. Pluri-mediale Konstellationen*, red. tychże, De Gruyter, Berlin – New York 2008, s. 1-20.

¹⁰ Zob. M. Pakier, M. Saryusz-Wolska, *Media pamięci*, w: *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 213-215.

¹¹ M. Dubrowska, *Od integracji do dezintegracji, od Heimat do wielu ojczyzn. Aktualna debata o społeczeństwie mniejszościowym w Niemczech. Studium przypadku*, „Archiwum emigracji” 2020, z. 28, s. 279.

- ¹² Zob. Y. M. Bodemann, *Gedächtnistheater...* dz. cyt., s. 99.
- ¹³ Zob. E. Geisel, *Die Wiedergutwerdung der Deutschen. Essays und Polemiken*, Edition Tiamat, Berlin 2015.
- ¹⁴ Y. M. Bodemann, *Gedächtnistheater...* dz. cyt., s. 83-84.
- ¹⁵ Tamże, s. 99.
- ¹⁶ Zob. M. Czollek, *Desintegriert euch!*, dz. cyt., s. 23.
- ¹⁷ R. von Weizsäcker, *8 maja 1945 – czterdzieści lat później*, tłum. J. Jabłkowska, w: *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. J. Jabłkowska, L. Żyliński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 329.
- ¹⁸ Tamże, s. 326.
- ¹⁹ M. Czollek, *Desintegriert euch!*, dz. cyt., s. 23.
- ²⁰ Zob. U. Jureit, dz. cyt., s. 81-91.
- ²¹ Zob. A. Assmann, *Jüdisches Unbehagen an der deutschen Erinnerungskultur*, w: *Die Zukunft der Erinnerung Perspektiven des Gedenkens an die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Shoah*, red. C. Wiese, S. Vogt, D. Kiesel, G. Schneider-Ludorff, De Gruyter, Berlin – Boston 2021, s. 93-103.
- ²² Zob. D. Peretz, *Generation Wütend. Die Zeitschrift „Jalta“ als Sprachrohr junger Jüd*innen, „Aus Politik und Zeitgeschichte“ 2021, nr 44-45, s. 42-48.*
- ²³ Zob. Y. M. Bodemann, *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2002, s. 185-186.
- ²⁴ Zob. tamże, s. 185.
- ²⁵ Warto zwrócić uwagę, że upamiętnianie Holokaustu w Niemczech jest współcześnie związane z dwiema datami: 27 stycznia (Międzynarodowy Dzień Pamięci o Ofiarach Holokaustu) oraz właśnie 9 listopada, czyli z rocznicą „nocy kryształowej”. W teatrze pamięci nie ma więc miejsca na żydowski opór czy zemstę.
- ²⁶ Y. M. Bodemann, *Gedächtnistheater...* dz. cyt., s. 116.
- ²⁷ Zob. J. Baier, L. Cazés, *Die Serie ist aus jüdischer Perspektive erzählt – einem nichtjüdischen Publikum entgeht das leicht*, w: „Jüdische Allgemeine“, 16.06.2020, www.juedische-allgemeine.de/kultur/german-gaze-unorthodox-in-deutschen-wohnzimmern (dostęp: 29.03.2023).
- ²⁸ J. Praetorius-Rhein, *Filmgeschichte und Gedächtnistheater. Zur historischen Konstruktion eines „Jüdischen Films“ in der Bundesrepublik*, w: *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum*, red. L. Wohl von Haselberg, L. Pérez, Edition Text+Kritik, München 2022, s. 97-98.
- ²⁹ Zob. L. Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*, Neofelis Verlag, Berlin 2016.
- ³⁰ E. Fiuk, *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przelomie wieków*, Atut, Wrocław 2012, s. 68.
- ³¹ Więcej o Żydach z byłego Związku Radzieckiego w Niemczech zob. C. Kugelmann, *Die Russen kommen. Der demographische Umbruch in den jüdischen Gemeinden Deutschlands, w: Jüdische Gemeinden in Europa. Zwischen Aufbruch und Kontinuität*, red. B. Ungar-Klein, Picus Verlag, Wien 2000, s. 51-64; D. Belkin, *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, „Bundeszentrale für politische Bildung“, 13.07.2017, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdosiers/252561/juedische-kontingentflu-echtlinge-und-russlanddeutsche> (dostęp: 5.08.2023).
- ³² E. Fiuk, dz. cyt., s. 11-12.
- ³³ Zob. S. Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004, s. 324-325.
- ³⁴ Zob. L. Wohl von Haselberg, dz. cyt., s. 324-344.
- ³⁵ E. Fiuk, A. Gwóźdź, *Zanim runął mur i potem: kinematografie niemieckie czasów przelomu*, w: *Historia kina, tom 4. Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2019, s. 963.
- ³⁶ M. Czollek, *Desintegriert euch!*, dz. cyt., s. 7.
- ³⁷ Matka głównego bohatera przeżyła pobyt w obozie zagłady, natomiast ojciec spędził wojnę na emigracji w Anglii.
- ³⁸ Zob. M. Léger, *German Fascination for Jews in Oliver Hirschbiegel's „Ein ganz gewöhnlicher Jude“*, w: *Cinema and Social Change in Germany and Austria*, red. G. Mueller, J. M. Skidmore, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2012, s. 197.
- ³⁹ Mogło to być związane z faktem, że film – ze względu na kameralną formę monodramatu – był pokazywany jedynie w kinach studyjnych. Zob. tamże, s. 200.
- ⁴⁰ Dla porównania *Upadek* obejrzało w samych Niemczech ponad cztery miliony widzów. Zob. <https://www.insidekino.com/DJahr/DAlltimeDeutsch50.htm> (dostęp: 12.11.2023).
- ⁴¹ Niemiecka instytucja zajmująca się oceną filmów i mediów.
- ⁴² Listę wszystkich filmów z predykatami można znaleźć w Internecie. Zob. <https://www.>

- fbw-filmbewertung.com/filme?reset=1 (dostęp: 12.11.2023).
- ⁴³ W kwestii uzasadnienia jury zob. https://www.fbw-filmbewertung.com/film/ein_ganz_gewoehnlicher_jude (dostęp: 12.11.2023).
- ⁴⁴ Zob. M. Léger, dz. cyt., s. 191-192; E. Fiuk, dz. cyt., s. 67-69.
- ⁴⁵ Zob. E. Fiuk, dz. cyt., s. 68.
- ⁴⁶ A. Weiss, *Ein ganz gewöhnlicher Jude sein*, „Nu” 2005, nr 21, s. 30.
- ⁴⁷ W sformułowaniu „żydowscy współobywatele” wyraża się obcość, która naznacza stosunki mniejszości żydowskiej ze społeczeństwem większościowym. Określenie to stawia Żydów w opozycji do Niemców o niżydowskim pochodzeniu.
- ⁴⁸ C. Lewinsky, *Ein ganz gewöhnlicher Jude*, Rotbuch Verlag, Berlin 2008, wersja elektroniczna, poz. 108-113.
- ⁴⁹ Tamże, poz. 487.
- ⁵⁰ Tamże, poz. 113.
- ⁵¹ Tamże, poz. 513.
- ⁵² Zob. tamże, poz. 241.
- ⁵³ Zob. C. Schultze, *Holocaust-Mahmmal. Lea Rosh brüskiert Jüdische Gemeinde*, „Der Spiegel”, 11.05.2005, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/holocaust-mahnmal-lea-rosh-brueskiert-juedische-gemeinde-a-3556600.html> (dostęp: 9.11.2023).
- ⁵⁴ L. Rosh, „Keine Denkpause”. *Interview mit Lea Rosh über die Kritik am Holocaust-Mahmmal*, „Der Spiegel” 1995, nr 28, s. 55.
- ⁵⁵ Zob. H. M. Broder, *Endsieg des Absurden*, „Der Spiegel” 1999, nr 4, <https://www.spiegel.de/kultur/endsieg-des-absurden-a-12cfe2ce-0002-0001-0000-000008541507> (dostęp: 9.11.2023).
- ⁵⁶ C. Lewinsky, dz. cyt., poz. 248.
- ⁵⁷ Tamże, poz. 158.
- ⁵⁸ Tamże, poz. 246.
- ⁵⁹ Zob. S. Leder, *Es begann nicht auf der Straße*, 24.09.2018, „Die Zeit”, <https://www.zeit.de/kultur/2018-09/rechtspopulismus-martin-walser-heimat-nationalsozialismus-10nach8> (dostęp: 9.11.2023).
- ⁶⁰ Zob. M. Walser, *Doświadczenie podczas pracy nad słowem na niedzielę. Mowa z okazji przyznania Nagrody Pokojowej Księgarzy Niemieckich*, tłum. J. Jabłkowska, A. Pełka, w: *O kondycji Niemiec...* dz. cyt., s. 536-547.
- ⁶¹ Zob. C. Lewinsky, dz. cyt., poz. 246.
- ⁶² Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 29, s. 107-108.
- ⁶³ Więcej o doświadczeniach drugiego pokolenia zob. A. von Treuenfeld, *Erben des Holocaust. Leben zwischen Schweigen und Erinnerung*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2017.
- ⁶⁴ Po II wojnie światowej panował nieoficjalny bojkot Niemiec przez Żydów, w szczególności tych, którzy żyli w Izraelu. Przedstawiano je jako kraj splamiony krwią, w którym Żydzi nie powinni mieszkać. Ci zaś, którzy tam pozostali, byli często uznawani za zdrajców. Zob. D. Diner, *Im Zeichen des Banns*, w: *Geschichte der Juden in Deutschland: von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft*, red. M. Brenner, Beck, München 2012, s. 20-31.
- ⁶⁵ C. Lewinsky, dz. cyt., poz. 528.
- ⁶⁶ Tamże, poz. 693.
- ⁶⁷ Zob. S. Hake, dz. cyt., s. 324-325; L. Wohl von Haselberg, dz. cyt., s. 324-344.
- ⁶⁸ O sposobach kodowania żydowskości w kinie niemieckim zob. L. Wohl von Haselberg, dz. cyt., s. 119-171; O. Wesołowska, *Świadkowie, ofiary, mściciele... Żydowscy bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie „Murer: Anatomia procesu” i „Labyrinthu kłamstw”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2023, nr 16, s. 76-81.
- ⁶⁹ Zob. M. Léger, dz. cyt., s. 193.
- ⁷⁰ W kinie niemieckim wciąż jest popularne obśadzanie w rolach Żydów aktorów o typie urody odpowiadającym stereotypom. Zob. L. Wohl von Haselberg, dz. cyt., s. 126-131.
- ⁷¹ Zob. M. Léger, dz. cyt., s. 198-200.
- ⁷² Zob. H. M. Broder, *Der ewige Gute*, „Der Spiegel”, 19.01.2006, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/ein-ganz-gewoehnlicher-jude-der-ewige-gute-a-396116.html> (dostęp: 9.11.2023).
- ⁷³ Zob. J. Eder, *Imaginative Nähe zu Figuren*, „Montage av” 2006, nr 15, s. 135-160.
- ⁷⁴ Zob. E. Fiuk, dz. cyt., s. 70.
- ⁷⁵ Zob. L. Wohl von Haselberg, dz. cyt., s. 165-171.
- ⁷⁶ C. Lewinsky, dz. cyt., poz. 319.
- ⁷⁷ Więcej o tym zjawisku zob. M. Waligórska, *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, Oxford University Press, New York – Oxford 2013.
- ⁷⁸ Zob. L. Wohl von Haselberg, dz. cyt., s. 166-169.
- ⁷⁹ C. Lewinsky, dz. cyt., poz. 873.
- ⁸⁰ Piosenka ta była bardzo popularna w Niemczech pod koniec lat 30. XX w. Rozpowszechniano ją pod tytułem *Bei mir bist du schön*, a gdy przypomniano sobie, że za oryginałem stoją twórcy żydowscy, została ona

zakazana. Zob. A. Kaplan, *The 1937 Yiddish Song that Kicked off the Swing Era Is Due for a Comeback*, „The Times of Israel”, 19.07.2020, www.timesofisrael.com/the-1937-yiddish-song-that-kicked-off-the-swing-era-is-due-for-a-comeback (dostęp: 12.11.2023).

⁸¹ C. Lewinsky, dz. cyt., poz. 720.

⁸² M. Léger, dz. cyt., s. 199.

⁸³ Więcej o motywie żydowskiego intelektualisty w kinie niemieckim zob. L. Wohl von Haselberg, dz. cyt., s. 56-57.

⁸⁴ C. Lewinsky, dz. cyt., poz. 893.

⁸⁵ Zob. H. M. Broder, *Der ewige Gute*, dz. cyt.

⁸⁶ Zob. M. Léger, dz. cyt., s. 193.

⁸⁷ E. Fiuk, dz. cyt., s. 69.

⁸⁸ H. M. Broder, *Der ewige Gute*, dz. cyt.

⁸⁹ E. Fiuk, dz. cyt., s. 69.

⁹⁰ Artykuł powstał na podstawie badań do doktoratu poświęconego wizerunkom Żydów (Ocalonych i kolejnych pokoleń) we współczesnym kinie austriackim i niemieckim.

Olga Wesolowska

Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego związana z Katedrą Filmu i Mediów Audiowizualnych. Absolwentka kulturoznawstwa (specjalizacja filmoznawstwo) oraz filologii germańskiej (specjalizacja tłumaczenia i przekład). Stypendystka programu Erasmus+ na Uniwersytecie Ludwika Maksymiliania w Monachium (2017) oraz Uniwersytecie w Kolonii (2019). Otrzymała również stypendium badawcze GFPS na Uniwersytecie Justusa Liebiga w Gießen (2022) oraz Stypendium Republiki Austriackiej (OeAD) realizowane w Wiedniu (2023). Interesuje się najnowszym kinem niemieckim i austriackim, żydowskim życiem w Austrii i Niemczech po 1945 r., studiami nad pamięcią, polsko-niemieckimi kontaktami kulturowymi. Autorka książki *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann* (2022).

Bibliografia

- Bodemann, Y. M.** (1996). *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg: Rotbuch Verlag.
- Bodemann, Y. M.** (2002). *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Broder, H. M.** (2006, 19 stycznia). *Der ewige Gute*. Spiegel.de. www.spiegel.de/kultur/kino/ein-ganz-gewoehnlicher-jude-der-ewige-gute-a-396116.html
- Czollek, M.** (2018). *Desintegriert euch!*. München: Hanser.
- Czollek, M.** (2023). *Versöhnungstheater*. München: Hanser.
- Dubrowska, M.** (2020). Od integracji do dezintegracji, od Heimat do wielu ojczyzn. Aktualna debata o społeczeństwie mniejszościowym w Niemczech. Studium przypadku. *Archiwum emigracji*, (28), ss. 275-291. <http://dx.doi.org/10.12775/AE.2020.019>

- Fiuk, E.** (2012). *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*. Wrocław: Atut.
- Fiuk, E., Gwóźdź, A.** (2019). *Zanim runął mur i potem: kinematografie niemieckie czasów przełomu*. W: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina, tom 4. Kino końca wieku* (wyd. 1, ss. 935-984). Kraków: Universitas.
- Geisel, E.** (2015). *Die Wiedergutwærdung der Deutschen. Essays und Polemiken*. Berlin: Edition Tiamat.
- Hake, S.** (2004). *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hirsch, M.** (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, (29), ss. 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Jureit, U.** (2019). Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung. *S: I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation*, (1), ss. 81-91.
- Lewinsky, C.** (2008). *Ein ganz gewöhnlicher Jude*. Berlin: Rotbuch Verlag. (Publikacja oryginału: 2005).
- Léger, M.** (2012). German Fascination for Jews in Oliver Hirschbiegel's „Ein ganz gewöhnlicher Jude”. W: G. Mueller, J. M. Skidmore (red.), *Cinema and Social Change in Germany and Austria* (wyd. 1, ss. 191-206). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Praetorius-Rhein, J.** (2022). Filmgeschichte und Gedächtnistheater. Zur historischen Konstruktion eines „Jüdischen Films” in der Bundesrepublik. W: L. Wohl von Haselberg, L. Pérez (red.), *Jüdischer Film. Ein neues Forschungsfeld im deutschsprachigen Raum* (wyd. 1, ss. 95-116). München: Edition Text+Kritik.
- Rosh, L.** (1995, 10 lipca). „Keine Denkpause”. Interview mit Lea Rosh über die Kritik am Holocaust-Mahnmal. *Der Spiegel*, (28), s. 55.
- Saryusz-Wolska, M.** (2009). Wprowadzenie. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* (wyd. 1, ss. 7-38). Kraków: Universitas.
- Weiss, A.** (2005). Ein ganz gewöhnlicher Jude sein. *Nu*, (21), ss. 30-31.
- Weizsäcker von, R.** (2008). 8 maja 1945 – czterdzieści lat później (tłum. J. Jabłkowska). W: J. Jabłkowska, L. Żyliński (red.), *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku* (wyd. 1, ss. 325-336). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Wohl von Haselberg, L.** (2016). *Und nach dem Holocaust?. Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945*. Berlin: Neofelis Verlag.

Keywords:

politics of memory;
theatre of memory;
Jews in Germany;
Y. Michal Bodemann;
Charles Lewinsky;
German cinema

Abstract

Olga Wesołowska

Putting the Theatre of Memory to the Test?: *Just an Ordinary Jew* and the Theory of Y. Michal Bodemann

According to Y. Michal Bodemann, contemporary memory politics in Germany and German-Jewish relations are subordinated to the so-called theatre of memory. A film that seems to oppose this is *Just an Ordinary Jew* (*Ein ganz gewöhnlicher Jude*, dir. Olivier Hirschbiegel, 2005), which is based on a monodrama by Charles Lewinsky that is critical of German politics of memory. It is worth considering whether this work criticizes the politics of memory in Germany only on a declarative level (through the monologue delivered by the protagonist) or also through the film form. The theoretical framework of this article is provided by references to theories in the field of memory studies, in particular to Bodemann's publications. A contextual analysis of the film is crucial due to the numerous references to German debates about the past. An analysis of selected aspects of the film form describes the role of filmic means of expression in the process of (de)constructing Jewishness and the theatre of memory.