



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Ciała w nazistowskim polu wizualnym

autor:

Jan Borowicz

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/112/171>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Jan Borowicz

Ciała w nazistowskim polu wizualnym

Tworząc w twarz

Zdaniem Michela Foucaulta nazizm jest szczytowym połączeniem hipernowoczesnej „analizy seksualności” z tradycyjną „symboliką krwi”¹. Przenosząc te pojęcia do filozofii polityki, Foucault stwierdza, że „państwo nazistowskie doprowadziło do tego, że pole życia: organizowanego, chronionego, gwarantowanego, biologicznie uprawianego przez to państwo, absolutnie pokryło się z suwerennym prawem do zabijania kogokolwiek – nie tylko innych, ale też swoich ludzi”². Chciałbym przyjrzeć się tym dwóm elementom tworzącym swoistość nazistowskiej władzy – tradycyjnemu i nowoczesnemu – analizując sposób przedstawiania ciał niemieckich i nie-niemieckich w filmach propagandowych Trzeciej Rzeszy.

Janina Struk w książce *Holokaust w fotografiach* pisze o obsesji żołnierzy niemieckich „typem żydowskim”³. Wojskowi przebywający na terenach wschodnioeuropejskich z upodobaniem fotografowali tradycyjnie żyjących Żydów. Rzeczywiście zachowało się mnóstwo fotografii przedstawiających niewielkie grupki albo pojedynczych mężczyzn (kobiety fotografowano rzadko)⁴. Przetrwiał również dokument nakazujący wysyłanie dokumentacji fotograficznej do instytutów antropologicznych Rzeszy celem ich archiwizowania i badania⁵. Fizjonomika, antropologiczne analizy twarzy, to jedna z naturalistycznych pasji ówczesnej nauki. Instytuty antropologiczne, również te w Trzeciej Rzeszy, nie ustawały w mierzeniu, wyliczaniu, ustalaniu proporcji i porównywaniu danych statystycznych – samo ciało przestało być nośnikiem tożsamości, stało się przypadkiem wobec normy. Jednocześnie powstawały projekty wielkiego archiwum, które miało gromadzić wszystkie możliwe „typy” w celu stworzenia wszechogarniającego portretu zbiorowego, wizerunku całego narodu. Należy przy tym pamiętać, że idee te rodziły się zarówno po prawej, jak i po lewej stronie sceny politycznej – obok kryteriów rasowych, medyczno-kryminologicznych posługiwano się też kryteriami klasowymi. Całe społeczeństwo nawoływano również do robienia sobie jak największej liczby fotografii. Ta samoobserwacja zaczęła szybko służyć technikom kontroli, ponieważ norma statystyczna oznacza normę ontologiczną i moralną⁶.

„Osobliwe gapienie się na twarz”, według określenia Claudii Schmölders, szczególnie popularne było w Trzeciej Rzeszy, która „odzyskanie twarzy” po „dyktacie” wersalskim uznała za konieczność biologiczną⁷. Ta obsesja widoczna jest w filmach propagandowych, które można uznać za tresurę fizjonomiczną, instruktaż technik obserwacji i rozpoznawania ciała, a w szczególności – twarzy. Już w szkole dzieci uczono technik nazistowskiego spojrzenia⁸. Temu również służyły „portrety” – najczęstsze chyba przedstawienia ciała nie-niemieckiego w filmach propagandowych – czyli statyczne obrazy chwywane kamerą, zazwyczaj od klatki piersiowej w górę, *en face*. Zwykle w kadrze widnieje jedna osoba, której widz przygląda się z uwagą, co ma uczyć go rozpoznawania „typów”.

W filmie dokumentalnym Fritza Hipplera – jednego z ważniejszych reżyserów nazistowskiej propagandy i autora krótkiej rozprawy o wymownym tytule *Film jako broń – Żyd wieczny tułacz* z 1940 roku kluczowa jest właśnie kwestia „rozpoznania”. Wschodnioeuropejskiego Żyda noszącego czapkę i kaftan, z charakterystycznymi pejsami i brodą dość łatwo rozpoznać. Inaczej jest w przypadku zachodnioeuropejskich, zasymilowanych Żydów. Obrazuje to scena, gdy ustawione pod ścianą, wykrzywione w ironicznym uśmiechu „typy żydowskie” najpierw występują w sztafażu „wschodnim”, a potem „europejskim”. Kamera pozwala przyjrzeć się początkowo kilku z osobna, a potem wszystkim w szeregu, ich twarzom „przed” i „po” transformacji, grze mimikry. Człowiek obcy, który dzięki przebraniu staje się swojskim, to jedno z największych niebezpieczeństw, cichych zagrożeń dla ciała niemieckiego. Dlatego też władze nazistowskie w Berlinie zdecydowały się zaprzestać racjonowania Żydom żyletek do golenia, aby długie brody na powrót „upodobniły Żydów do nich samych”.

To zestawienie dobrze obrazuje nazistowskie myślenie w kategoriach „typu”. Nie poprzestaje jednak wyłącznie na tym. Jak informuje narrator, wszystkie twarze żydowskie to w istocie jedna twarz tytułowego „Żyda wiecznego tułacza”, który niezależnie od tego, czy znajduje się w Polsce, czy w Palestynie, zawsze jest równie Obcy. W pochodzącym z tego samego roku popularnym filmie *Żyd Süß* Veita Harlana wszystkie role żydowskie obsadzone są przez tego samego aktora, Wenera Krausa. Kraus pod różnymi przebraniem miał obrazować ten sam typ podstępny i knującego handlarza, podszywającego się pod arystokratę. Jednocześnie Süß filmowany jest w dużych zbliżeniach, tak aby widownia mogła mu się dobrze przyjrzeć⁹. Jego profil niejednokrotnie zestawiany z subtelnym,

delikatnym profilem przeciwstawionemu mu aryjskiego bohatera wypada wyjątkowo wstrętnie i odpychająco.

Portretowany przez Hanne Krall Marek Edelman przeżywał tę pedagogikę typu żydowskiego na własnym ciele, czego dowód znaleźć można w *Zdążyć przed Panem Bogiem*: „Zapragnął nie mieć twarzy. Ale nie dlatego, że ktoś zwróci uwagę na niego i go wyda, tylko poczuł, że ma odrażającą, czarną twarz. Twarz z plakatu ŻYDZI – WSZY – TYFUS PLAMISTY. A tu wszyscy stoją dookoła i mają jasne twarze. Są ładni, spokojni, mogą być spokojni, bo są świadomi swojej jasności i urody”¹⁰.

Z innych relacji i świadectw znanych jest wiele sposobów „stawania się Aryjczykiem” stosowanych przez Żydów ukrywających się przed zamknięciem w getcie. Katalog technik transformacji własnego ciała zaczyna się od najprostszych działań w rodzaju przebrania (również za drugą płęć), charakteryzacji czy farbowania włosów, a kończy na wyjątkowo subtelnych, jak wyćwiczenie właściwego chodu czy zmiany mimiki i spojrzenia¹¹.

Twarze żydowskiej przeciwstawiano twarz niemiecką, której nie analizowało to samo kliniczne spojrzenie, ponieważ, jak pisze Schmölders, twarz niemiecka była stalową maską, niewykrzywioną w żadnej przypadkowej mimice będącej symptomem choroby duszy¹². Twarze niemieckie są całkowicie zdyscyplinowane, trzymane w uścisku niezłomnej woli, zaś niemieckie ciała jawią się niczym maszyny.

Ciała (nie)poruszone

W krótkim filmie *Każde życie to walka* [reż. Herbert Gerdes, 1937] niemieccy atleci, zorganizowani w szpalery, wypełniają cały kadr. Ich ciała zdają się wykonywać te same zharmonizowane ruchy, jakby wiedzone jedną myślą. Ludzie-maszyny lub „stalowy, wojenny typ przyszłości z metaliczną maską [zamiast twarzy] i w stalowym hełmie na głowie”¹³. Ernst Jünger, dla którego cielesna dyscyplina oznaczała metafizyczną walkę z bólem, przeciwstawia sobie dwa rodzaje twarzy, dawną i obecną:

W świecie liberalnym za „dobrą” twarz uważano właściwie twarz subtelną,



Niezmontowany materiał propagandowy, filmowany w getcie warszawskim w maju 1942. Rolki filmowe przechowywane od lat pięćdziesiątych w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie.

nerwową, ruchliwą, zmienną i otwartą na różnorodne wpływy i bodźce. Natomiast twarz zdyscyplinowana jest twarzą zamkniętą; odznacza się nieruchomym spojrzeniem i jest w wysokim stopniu jednostronna, rzeczowa i sztywna. W każdym rodzaju ukierunkowanego wykształcenia szybko zauważamy, jak ingerencja twardych i bezosobowych reguł i przepisów hartuje twarze ludzkie¹⁴.

Liberalne oblicze – jak w *Żydzie wiecznym tułaczem* – to odpychająca twarz żydowska. Twarz niemiecka natomiast nie zna nieskoordynowanej mimiki, którą posiadają jedynie dzieci, chorzy umysłowo i Żydzi. Jest czystą postacią, zredukowaną wyłącznie do „zachowanej twarzy”.

Ciało niemieckie nie zna również przypadkowego gestu. Kontrolowanym zachowaniem ciała jest oczywiście powitanie nazistowskie, *Sieg Heil!*, powtarzane niejednokrotnie w obrazach filmowych, szczególnie w *Triumfie woli* [reż. Lena Riefenstahl, 1934]. W zamierzeniu sztywne wyciągnięcie ręki w geście pozdrowienia miało wejść w każdą, najdrobniejszą dziedzinę życia. Sam Hitler chełpił się, że dzięki porannym treningom jest w stanie całymi godzinami trzymać rękę w pozdrowieniu, a jednym z oznak oporu wobec systemu było podnoszenie ramienia na krótko, niepodnoszenie go nazbyt wysoko i mamrotanie po cichu *Heil Hitler*¹⁵.



Dziedzicznie chorzy, reż. Herbert Gerdes (1936).

Nazistowskie filmy propagandowe ukazują wiele ciał, których gestykulacja nie jest tak kontrolowana. Obraz *Dziedzicznie chorzy* [reż. Herbert Gerdes] z 1936 roku dotyczy jednego z największych „problemów” i zagrożeń niemieckiego społeczeństwa – nieuleczalnie chorych. Film prezentuje całą plejadę „nienormalnych” ciał: trzęsących się, kiwających się, skaczących, tańczących, kręcących się dookoła, idących w kucki, śmiejących się bez opamiętania, patrzących tępo. Wykrzywione sylwetki chorych, nadmiernie wydłużone albo skarłałe, ruszające się bez sensu – jak siedząca kobieta kiwająca się i jednocześnie wykonująca bezsensowne ruchy palcem, zbliżająca go do nosa i z powrotem – wyznaczają kondycję ludzi Obcych.

Zdiagnozowane pod koniec XIX wieku choroby, których nazwy weszły do słownika

powszechnego – nerwice i histeria – przekroczyły wszystkie podziały na cielesność i psychikę, dołączając do niestabilności umysłowej nagłe poruszenia ciała, skurcze i spazmy¹⁶. Giorgio Agamben kojarzy je w swoich *Uwagach o geście* z ogólnospołeczną „katastrofą sfery gestykulacji” we współczesnym świecie, czego najlepszym wyrazem jest turetyzm, zdiagnozowana przez Jeana-Martina Charcota choroba polegająca na nagromadzeniu tików zaburzających ruchy ciała. Agamben pisze, że „pacjent nie jest w stanie ani rozpocząć, ani doprowadzić do końca nawet najprostszych gestów; gdy tylko zainicjuje jakiś ruch, zostaje on przerwany i zaburzony przez nieskoordynowane drgawki, które sprawiają wrażenie, jakby muskulatura tańczyła bez żadnego celu”¹⁷. Przed XIX wiekiem, jak wskazuje Richard Sennett w pracy *Upadek człowieka publicznego*, członkowie społeczeństwa komunikowali się ze sobą za pośrednictwem kodu, złożonego z ekspresyjnych gestów. Potem nastąpił zwrot ku wnętrzu. Odtąd jednostka zaczyna koncentrować się nie na przestrzeni, którą dzieli z innymi, ale na własnej psychice¹⁸. Naziści zdają się temu przeciwdziałać, gdy trzęsącym się szaleńcom i kiwającym Żydom przeciwstawiają czysty, sztywny i kontrolowany gest *Sieg Heil!*.

Jedną z rzeczy, która szczególnie zadziwia w materiałach propagandowych, jest przedziwna skrupulatność, z jaką przedstawiano nogi i stopy. W niemalże każdym filmie pojawia się zbliżenie na te części ciała. W *Dziedzicznie chorych* kamera z upodobaniem śledzi powykrzywiane kończyny chorych, często rejestrując w portrecie nie tylko twarz, ale i stopy filmowanej postaci. W *Scenach z życia getta warszawskiego*, propagandowym materiale wyjaśniającym ludności polskiej konieczność zamknięcia gett, w ujęciu kąpieli Żydów w trakcie odwyszawiania kamera obejmuje w kadrze wyłącznie poruszające się brudne stopy, najwyraźniej prowadzące ich właścicieli pod prysznic.

Widz szybko spostrzeżga, jak odpychające są te ciała.

Jego/jej skojarzenia mogą iść dalej, jeśli przypomni sobie ówczesne mądrości ludowe o typowo żydowskim płaskostopiu i średniowieczne przedstawienia Żyda ze stopą diabła¹⁹. Przekonanie o słabych nogach Żydów zostało dowiedzione naukowo i poparte statystykami: nie potrafili oni dobrze chodzić i utrzymać prawidłowej



Niezmontowany materiał propagandowy, filmowany w getcie warszawskim w maju 1942. Rolki filmowe przechowywane od lat pięćdziesiątych w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie.

postawy. Płaskostopie uniemożliwia służbę wojskową, a więc i dostęp do pełni obywatelstwa. Wada ta utrudnia też pracę fizyczną, ale tej akurat Żydzi nie lubią, jak przekonuje *Żyd wieczny tułacz*. Kuśtykający Żyd to figura znana przed nazizmem, występująca w badaniach neurologicznych nad cukrzycą i chromaniem przestankowym. Przyczyn chromania przestankowego szukano w nadmiernym paleniu tytoniu przez Żydów, co z kolei wiązało się z wyobrażeniem Żyda jako nowotworu na zdrowym ciele niemieckim. Kalectwo to stan „normalny” Żyda, a niesprawna stopa stanowi synekdochę ciała żydowskiego, które – jako „ciało obce” – musi zostać amputowane, aby ciało niemieckie mogło dalej żyć²⁰.

Nogi niemieckie znajdują się na dokładnie przeciwnym biegunie – obute jako część munduru, maszerują równo w pochodzie, zorganizowanej paradzie, w której każda noga ma swoje miejsce. Takich obrazów w propagandzie nazistowskiej jest mnóstwo. Być może najbardziej dobitny przykład stanowi *Przyboczna gwardia SS Adolfa Hitlera w działaniu* [reż. nieznana] z 1942 roku, prezentująca bohaterskie wyczyny tego elitarnego oddziału nie tylko na polach II wojny światowej, ale i w trakcie pomocy cywilom. Kończąca film parada w Atenach przedstawiona jest z bliska, w kadrze pojawiają się wyłącznie fragmenty ciał żołnierzy – maszerujących butów wypełniających ekran tak, jakby nie istniało nic poza nimi. Cały film stanowi falliczny pokaz siły SS, kulminujący się w fetyszu wojskowych butów, pancernym pochodzie świętującym całkowitą dyscyplinę i kontrolę nad własnym ciałem, zdolnym przeciwstawić się rozedrganemu, niekontrolowanemu i seksualnie naładowanemu „ciału obcemu”²¹.

Mroczne pożądanie

Żyd Süß to fabularna adaptacja powieści w konwencji tragedii mieszczańskiej. Film opowiada o przebiegłym żydowskim kupcu, który wykorzystuje swoje talenty, aby knuć intrygi na dworze książęcym i aby powoli zdobywać coraz większą władzę. Jest przy tym okrutny i nie ma żadnego współczucia ani wobec swoich politycznych przeciwników, ani wobec uciskanego przez siebie ludu. Ostatecznie jednak pada ofiarą buntu i spotyka go zasłużona śmierć. Film przypomina swój pierwowzór, konwencję tragedii mieszczańskiej, w której lud buntuje się przeciw złemu arystokracji, po czym następuje ponowna integracja społeczeństwa i zniesienie różnic klasowych. Nazistowska opowieść nie ma jednak tej samej struktury: tu raczej cały naród wspólnie, powodowany jakby jedną myślą, odsuwa „zewnątrzne

zagrożenie”. Sam Süß zresztą sytuuje się poza społeczeństwem niemieckim, gdy na niewinne pytanie dziewczyny o jego ojczyznę odpowiada, że jego ojczyzną (jak i dla każdego Żyda) jest cały świat.

Zagrożenie, jakie stanowi dla idyllicznego osiemnastowiecznego niemieckiego księstwa Żyd Süß, nie ma jednak charakteru finansowego czy politycznego. Oczywiście jego wina leży również w knowaniach, upajaniu się władzą, ale wydaje się, że przede wszystkim chodzi o jego nienasycony apetyt seksualny. Odkąd Süß i inni Żydzi uzyskali dostęp do zakazanego im wcześniej miasta, niemieckie dziewczyny, „nasze córki”, nie są już bezpieczne. Zepsucie seksualne Süssa, jego niepohamowana chęć „zanieczyszczenia naszych kobiet swoim brudem” wydaje się wszechogarniająca, czego dowodem mają być urządzone przezeń luksusowe orgie.

Pragnienie Süssa skupia się przede wszystkim na Dorothei, córce jego największego politycznego rywala. Młoda dziewczyna jest uosobieniem cnoty i najwyższego honoru, przyrzeczona sekretarzowi ojca i zakochana w wybranku, troszczy się o wszystkich mężczyzn w domu. Jej przeciwieństwo stanowi Żydówka Rebekka, pojawiająca się przez chwilę na początku filmu, gdy wychylona przez okno przysłuchuje się rozmowie prowadzonej na ulicy ciemnego, ciasnego getta. Siedzący razem z nią w oknie mężczyzna (mąż? ojciec?) rzuca na nią wściekłe spojrzenie i wykrzykuje: „Rebekka, włóż coś na siebie!”, po czym wybuchą śmiechem. Rozneglizowane ciało ubogiej Żydówki potwierdza nazistowskie wyobrażenia o jej niebezpiecznej seksualności – zdolnej, jak pożądanie Süssa, zdegenerować zdrowe ciało ludu niemieckiego.

Dorothea, śpiewająca płaczliwe i sentymentalne melodie wygrywane na fortepianie przez jej narzeczonego, nie odczuwa pokus. Relacje pary młodych bohaterów są nadzwyczaj poprawne, platoniczne – gdy tylko pojawia się możliwość nadmiernej bliskości fizycznej, narzeczony odchodzi, aby wraz z innymi mężczyznami naradzać się, co zrobić z Süsem, zamieniając pragnienie seksualne na politykę. Młoda bohaterka najbezpieczniejsza jest w prywatnej przestrzeni domu, w której chronią ją



Niezmontowany materiał propagandowy, filmowany w getcie warszawskim w maju 1942. Rolki filmowe przechowywane od lat pięćdziesiątych w Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Bogata Żydówka odwraca z niesmakiem głowę od biednej Żydówki.

ojciec lub narzeczony. Kobiety stają się podejrzane dopiero wtedy, gdy wyjdą z przypisanych im ról córek, sióstr czy matek. Jedną z naczelných obsesji systemu nazistowskiego była dbałość o ograniczanie funkcji kobiet do troski o mężczyzn i rodzenia dzieci dla dobra całego ludu niemieckiego. Chodzi nie tylko o przekazywanie dobrych genów, ale i o cały militarystyczny sen o państwie – mówi o tym wprost fragment powieści Goebbelsa *Michael*, w której pisze on, że „każda matka, która z chłopców robi mężczyzn [czyli żołnierzy – JB], uprawia politykę”²².

Gdy tylko Dorothea opuszcza dom i wkracza w niebezpieczną przestrzeń publiczną kontrolowaną przez Süssa, spotyka ją kara. Süss w celu zaspokojenia swojej żądzy zwabia ją do pałacowej sypialni i gwałci. Nie mogąc znieść zbrukania i pohańbienia, kobieta w obłędzie rzuca się do rzeki. To powszechny motyw w filmie Trzeciej Rzeszy, w którym seksualne zanieczyszczenie, obojętne, czy powodowane gwałtem, czy ulegnięciem pragnieniu, musi zostać ukarane śmiercią skażonej. Topielicę wyławia mąż i w melodramatycznym geście rusza z jej ciałem przez miasto, gromadząc wokół siebie coraz większy tłum wściekłych mieszkańców, który niczym jeden sprawny organizm, zagrożony atakującym go zarazkiem, rusza do obrony.

Süss uosabia w filmie nieujarzmione żydowskie libido – które jest ze swej istoty kobiece. Propaganda nazistowska obfituje w obrazy sfeminizowanych Żydów – potrafiące zniszczyć nie tylko cały system ekonomiczno-polityczny państwa, ale i zanieczyścić zdrowe niemieckie ciała. Zarazliwa żądza Süssa okazuje się zbyt silna i dławiąca – to samo wrażenie miał odnieść widz: „częstość zbliżeń na postać Süssa miała stworzyć aurę niebezpieczeństwa i erotyzmu. Kilka razy, gdy Dorothea spotyka Süssa, kamera wykonuje zbliżenie na jego twarz, sprawiając że widz staje się obiektem jego spojrzenia”²³. Zadaniem i bohaterów, i widzów filmu jest zatem stworzenie pancerza, dzięki któremu będą się mogli chronić przed tą mieszanką pożądania i wstrętu. W końcu jednak Faber, główny młody bohater, pokonuje własne pragnienie – doprowadza do skazania Süssa na śmierć i nie dopuszcza do konsumpcji własnego małżeństwa.

Ciało w ciału z Rzeszą

Napięcie między życiem rodzinnym a ściśle męską, militarną wspólnotą niemiecką obecne jest również w *Hitlerjunge Quex* w reżyserii Hansa Scheinhoffa z roku 1936. Film opowiada o ucieczce chłopca przed komunistycznymi poglądami rodziców do rodzącego się ruchu nazistowskiego. Gregory Bateson, który jeszcze w latach 30. na

potrzeby amerykańskiego rządu dokonał analizy tego materiału propagandowego, uważa, że sugestią filmu było połączenie komunizmu z kaleką strukturą rodzinną²⁴. Dziecko ucieka zatem od rodzinnych kłopotów w nazizm, który proponuje zupełnie inną, paramilitarną strukturę społeczną. Życie rodzinne musi zostać podporządkowane męskiej wspólnotocie.

Zanim to jednak nastąpi, chłopak poznaje komunistów, spędzając z nimi czas na koloniach. Od samego początku nie podoba mu się ich nieporządek i niezborność – jeszcze na dworcu kolejowym przed wyjazdem patrzy z podziwem, jak naziści stoją w zwartych szeregach i kolumnach, wyprostowani i sztywni. Gdy jeden z chłopaków komunistów rzuca nadgryzionym jabłkiem w twarz naziście, szpaler załamuje się, aby poturbować kawalarza. Wystarczy jednak jeden okrzyk dowódcy i wszyscy wracają na miejsca. Tej dyscypliny i kontroli nad własnym ciałem nie mają komuniści, którzy już w pociągu zaczynają zabawy, tak odrażające dla chłopca. W przedziałach pełno jest młodzieży obojga płci całujących się ze sobą i prowadzących erotyczne gierki, a już na koloniach wszyscy kotłują się bez ograniczeń w oparach alkoholu. Zmęczony tym rozpasaniem bohater podgląda zorganizowane rytuały nazistowskiej młodzieży. Ich czystość i piękno oczarowują go, wobec czego decyduje się zmienić szeregi.

Młodzież nazistowska rządzi się zupełnie inną polityką seksualną – organizacja składa się niemalże wyłącznie z chłopców. George L. Mosse uważa, że takim wyśnionym bractwem miało być SS rozumiane jako eksperyment społecznej zmiany, w której wspólnota oparta byłaby na nieerotycznych relacjach męskiej przyjaźni i solidarności (*camaraderie*)²⁵. Jedyłą dziewczyną, z którą styka się młody nazista, jest siostra jednego z przyjaciół i przełożonych. Jako taka znajduje się ona poza niebezpiecznym rejonem seksualności, ponieważ poświadcza za nią reprezentujący ją brat. Trzecia Rzesza nie próbowała stworzyć „nowej kobiety”, tak jak tworzyła „nowego mężczyznę” – kobieta była dobrze kontrolowana w przestrzeni domowej, w której rodziła kolejnych żołnierzy. Nazistowska bohaterka posiada swój komunistyczny kontr-odpowiednik. To rozerotyzowana dziewczyna, która bez przerwy bawi się na karuzeli, prezentując unoszące się w powietrzu nogi. Klaus Theweleit wskazuje, że ruch kolisty i powodowany przezeń zawrót głowy wprost łączy się z seksualnością, a komunizm to nic innego jak proletariackie kobiety niepohamowanie oddające się każdemu mężczyźnie²⁶. Kobięca noga tańcząca w powietrzu przeciwstawiona jest w filmie obrazom obutych nóg nazistów, twardo

stąpających po ziemi, idących w zorganizowanym szeregu tylko tam, gdzie rzeczywiście chcą – i mają – iść.

Komuniści w *Hitlerjunge Quex* w końcu dopadają nazistowskiego chłopca, który ginie otoczony towarzyszami broni. Jego martwe ciało przechodzi w obraz trzepoczącej na wietrze flagi, a potem w niekończący się żołnierski pochód, w ten sposób wizualnie włączając je w wieczną Trzecią Rzeszę z jej nieśmiertelnymi wojownikami. Saul Friedländer w *Refleksach nazizmu* podkreśla niesamowity kicz tej sceny, przechodzący w parareligijność²⁷. Ma oczywiście rację, z tym zastrzeżeniem, że jest to specyficznie rozumiana religijność z jej anty-chrześcijańską koncepcją śmierci, zgodnie z którą upadli herosi wciąż żyją i walczą razem z nimi.



Hitlerjunge Quex, reż. Hans Scheinhoff (1936). Nogi komunistki usuwającej uwieść młodego nazistę.

Nie dziwi zatem, że wojenne kroniki filmowe Trzeciej Rzeszy nigdy nie przedstawiały śmierci niemieckich żołnierzy. Dorota Sajewska w następujący sposób analizuje drastyczne obrazy I wojny światowej służące krytyce militarizmu:

„z jednej strony był[y] w stanie nadążyć za dynamiką wojny, z drugiej zaś – operując zbliżeniami – odsłonić najbardziej makabryczne uszkodzenia ciał na skutek użycia nowoczesnej broni: wyciekający z ust śluz, łzawiące oczy, przestrzelone i spalone twarze, oderwane kończyny, wreszcie góry zwłok – rozerwane na strzępy, niedające się zidentyfikować ciała grzebane na miejscu przez żywych jeszcze żołnierzy”²⁸.

Podobne obrazy z II wojny światowej nie mogły służyć oficjalnej wojennej propagandzie. Stąd też, jak pisze Peter Sloterdijk, naziści zawiązują pakt z umarłymi: „Zagrzebani w ziemi i szlamie powstają w nim i powracają na łono narodu jako duchy zemsty; z błota do domu, do czystości ideałów; zamiast wsiąkać we flamandzką ziemię, będą szturmować w awangardzie ruchów volkistowskich”²⁹. Doświadczenie wojny to przede wszystkim przerażające doświadczenie śmierci, rozpadu i degeneracji ciała, przed którym należy bronić się wszelkimi możliwymi sposobami.

„Tylko istota z żelaza mogła stanąć [w ogarniętej wojną Brukseli] i nie ześlizgnąć się

w odměty^{ou} – pisze Jünger, opisując niezłomną postawę żołnierza. Żelazna maszyna, jaką stanowi dla Klause Theweleita ciało faszysty, to sposób opanowania własnego ciała, zamknięcia i umocnienia go w obronie przed rozpadem, rozplnięciem się w zagrażającej seksualności i pragnieniu reprezentowanych przez przeciwstawną – żydowską, chorą, kobiecą, komunistyczną – cielesność. Ostrożne i skrupulatne analizowanie twarzy, gestu, dłoni i stopy miało służyć oddaleniu niebezpieczeństwa, było (nieudaną) próbą ukształtowania i kontroli tego, co inne w polu wizualnym. Ostatecznie służyło wyłonieniu się narodu i jego spojrzenia.

Przypisy

- 1 Alan Milchman, Alan Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście*, przeł. L. Krowicki, J. Szacki, Scholar, Warszawa 2003, s. 278. Por. Michel Foucault, *Wola wiedzy*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, w: idem, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 129.
- 2 Michel Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 257.
- 3 Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 90.
- 4 Ibidem, s. 97–98.
- 5 Rozkaz „Propagandaweisung des Reichspropagandaministers für den 2.10.1939” należy do zbiorów stałej wystawy instytutu Yad Vashem w Jerozolimie. Por. też: Nadine Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011, s. 52.
- 6 Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Zachęta, Warszawa 2010, s. 176.
- 7 Claudia Schmölders, *Twarz Hitlera*, przeł. M. Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 36–41.
- 8 Boaz Neumann, *The Phenomenology of the German's People Body*

(Volkskörper) and the Extermination of the Jewish Body, "New German Critique" 106, vol. 36, no. 1, Winter 2009, s. 174.

9 Por. Linda Schulte-Sasse, *The Jew as Other under National Socialism. Veit Harlan's Jud Süß*, „The German Quarterly”, vol. 61, no. 1, Winter 1988, s. 43-44.

10 Hanna Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, wydawnictwo a5, Kraków 2005, s. 17-18.

11 Por. Marta Pietrzykowska, *Ciało pod powierzchnią i na powierzchni. O ukrywaniu się Żydów po aryjskiej stronie*, w: *Ucieleśnienia*, red. J. Bator i A. Wieczorkiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 113 i dalej; Michaela Christ, *Corps suspects. De la construction d'un corps juif et aryen dans les pratiques violents lors de la persécution natonial-socialiste des Juifs*, « L'Europe en formation » n° 357, automne 2010.

12 Claudia Schmölders, *Twarz Hitlera...*, s. 135-136, 154.

13 Ibidem, s. 136.

14 Ernst Jünger, *O bólu...*, s. 200-201. Por. Łukasz Musiał, *Leiden im Zeitalter der Gegenständlichkeit. Zur Konzeptualisierung des Schmerzes im Werk von Ernst Jünger*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2006, s. 172-174.

15 Rosa Sala Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, przeł. Z. Jakubowska i A. Rurarz, Sic!, Warszawa 2006, s. 193-196.

16 Por. George L. Mosse, *The Image of Man...*, s. 83.

17 Giorgio Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej...*, s. 296.

18 Por. Richard Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Muza S.A., Warszawa 2009, s. 526.

19 Gilman N. Sander, *The Jew's Body*, Routledge, London 1991, s. 39, 51.

20 Boaz Neumann, *Being Prosthetic in the First World War and Weimar Germany*, „Body & Society” 2010, nr 16 (93), s. 121.

21 Klaus Theweleit, *Male Fantasies. Male Bodies. Psychoanalyzing the White*

Terror, przeł. E. Carter, Ch. Turner, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 160–164.

22 Cyt. za: Laurence A. Rickels, *Nazi Psychoanalysis. Volume III Psy-Fi*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002, s. 21. Por. również fragmenty omówienia powieści w: Klaus Theweleit, *Male fantasies. Male Bodies. Psychoanalyzing the White Terror...*

23 Linda Schulte-Sasse, *The Jew as Other...*, s. 43. Koncepcja „zaraźliwej żądzy” wyłożona jest w: Klaus Theweleit, *Male fantasies. Male Bodies. Psychoanalyzing the White Terror...*, s. 7–20.

24 Gregory Bateson, *An Analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex*, w: *The Study of Culture at a Distance*, red. M. Mead and R. Métraux, Berghen Books, New York 2000, s. 335–339.

25 George L. Mosse, *The Image of Man*, Oxford University Press, New York 1998, s. 175.

26 Por. Klaus Theweleit, *Male fantasies. Male Bodies. Psychoanalyzing the White Terror...*, s. 164–170; Klaus Theweleit, *Male Fantasies. Women, Floods, Bodies, History*, trans. S. Conway, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 67–73.

27 Saul Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 48–49.

28 Dorota Sajewska, *Archiwum Wielkiej Wojny. Strategie montażu a praktyki rekonstrukcyjne medialnych obrazów przemocy*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 3, dostęp: 10 stycznia 2014.

29 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 449.

30 Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, E.S. Mittler & Sohn, Berlin 1922, s. 118.