

Tabloidyzacja Holocaustu w kulturze popularnej

Terrence Des Pres w artykule zatytułowanym *Holocaust Laugh-ter?* wskazuje na zideologizowanie dyskursu dotyczącego Zagłady, stworzenie w jego obrębie systemu nakazów i zakazów prowadzącego do przypisywania wybranym kulturowym reprezentacjom większej prawomocności niż innym[1]. Za obowiązujące wytyczne uznać można prezentowanie Holocaustu jako wydarzenia totalnego, podkreślanie jego unikalności, sytuowanie go ponad lub poza historią, postulat rygorystycznego faktograficznego, rezygnację z transformacji i manipulacji motywowanych różnymi względami, w tym również artystycznymi, traktowanie tematu z powagą przynależną sferze sacrum[2]. Heinz Steinert i Kathy Laster zwracają uwagę na to, że Holocaust nie może stać się tematem podejmowanym przez utwory z kręgu kultury popularnej[3]. Tymczasem tematyka związana z Holocaustem w ostatnim czasie zawłaszczona została przez kulturę popularną. To właśnie za jej pośrednictwem kształtowane są dziś przede wszystkim społeczna świadomość, powszechne wyobrażenia dotyczące Zagłady, pamięć o niej.

Czym skutkuje zderzenie Holocaustu jako faktu historycznego z mechanizmami kultury popularnej? Do jakich efektów prowadzi próba przedstawiania Holocaustu uznawanego za najtragiczniejsze wydarzenie nowożytnej historii, bezprecedensowy przykład niemożliwej do wyartykułowania prawdy o zbrodni i cierpieniu w utworach należących do kultury popularnej, kultury zorientowanej przede wszystkim ludycznie, eskapistycznej[4], dążącej do maksymalnej emocjonalizacji odbioru, adresowanej do szerokiego kręgu odbiorców (czemu służyć mają „dostępność inicjacyjna i łatwość osiągnięcia komunikacyjnych kompetencji”[5], standaryzacja treści), w której niezwykle istotną rolę odgrywa czynnik komercyjny?

W obrębie kultury popularnej dokonuje się nie tylko „oswajanie” Zagłady, jej, jak to określił Lawrence L. Langer, neutralizowanie[6], ale również to, co można nazwać tabloidyzacją. Wiesław Go-

[1] Zob. Małgorzata Pakier, „*Postmemory*” jako figura refleksyjna w popularnym dyskursie o Zagładzie, „Kwartalnik Historii Żydów” 2005, nr 2, s. 196.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

[4] Jak zauważa Ewa Koralewska „eskapizm kultury popularnej polega na ucieczce w świat w wysokim stopniu uporządkowany i sformalizowany, który rządzi się logiką emocji, i w którym rozwiązanie każdego

problemu jest konieczne i wymagane”. Hasło „kultura popularna”, w: *Słownik kultury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 199.

[5] Ibidem, s. 198.

[6] Zob. L. L. Langer, *Neutralizowanie Holocaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 141-162, L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. K. Bojarska, Ibidem, s. 201-215, K. Makaruk, *Czy możliwa jest komedia*

dzic, tworząc katalog tematów preferowanych przez kulturę tabloidową, wymienia: przemoc, dewiacje seksualne, wykorzystywanie seksualne kobiet i dzieci, różnego rodzaju patologie, zjawiska paranormalne niepoddające się racjonalnym wyjaśnieniom. Wskazuje również na dążenie do emocjonalizacji odbioru, „świadome balansowanie na granicy prawdy-nieprawdy” [7]. W procesie tabloidyzacji Holocaustu wykorzystywane są wybrane aspekty Zagłady, które dotyczą kulturowych tabu takich jak śmierć, seks i przemoc. Tego rodzaju tabuizowane treści stanowią w obrębie popkultury towar wyjątkowo pożądanym.

Dwie młode kobiety znęcają się nad bezbronnym klęczącym mężczyzną, jedna z nich wykręca mu do tyłu rękę i ciągnie za włosy, druga przykładą do gardła pistolet i podnosi do góry pięść, by uderzyć go w twarz, obie kobiety ubrane są w wysokie wojskowe buty, obcisłe mundury z rozpiętymi kurtkami wyraźnie odsłaniającymi biusty, na ich odzieży widoczne są wojskowe dystynkcje, opaski ze swastyką... Łysy mężczyzna w niemieckim mundurze bije pejcem upadającą młodą dziewczynę ubraną w niebieską bluzkę z bardzo głębokim dekoltem ukazującym szyję, ramiona i piersi oraz w zadartą, krótką czerwoną spódnicę odsłaniającą nagie uda. W kierunku upadającej dziewczyny rzucają się również, uchwycone w skoku, dwie czarne pantery z wyszczerzonymi zębami, ostrymi pazurami i swastykami na łbach...

To opisy dwóch wybranych okładek tak zwanych stalagów – tworzonej w latach 60. w Izraelu taniej literatury pornograficznej silnie eksploatującej wątki związane z przemocą, dewiacjami seksualnymi. Nazwa gatunku pochodzi od niemieckiego słowa *Stammlager* oznaczającego w okresie II wojny światowej hitlerowski obóz jeniecki dla szeregowców i podoficerów. Swych czytelników stalagi kusily nie tylko przykuwającą wzrok jaskrawą kolorystyką okładek, ale także ukazanymi na nich scenami o erotyczno-sadystycznym zabarwieniu, czytelnymi i jednoznacznymi w swej wymowie.

Początkowo utwory te powielały identyczny schemat fabularny: w czasie II wojny światowej amerykański lub brytyjski lotnik dostaje się do niemieckiej niewoli i zostaje uwięziony w stalagu, w którym jest torturowany i wykorzystywany seksualnie przez strażniczki – sadystyczne SS-manki. Ofiara (a także utożsamiający się z nią czytelnik) odczuwa perwersyjny pociąg seksualny do swojego oprawcy. W finale powieści więzień odzyskuje wolność, dokonując wcześniej zemsty – gwałci, a następnie morduje swoje prześladowczynię. Sukces literatury tego typu w dużej mierze opierał się na zamianie kulturowo utrwalonych kobiecych i męskich ról, cech, zachowań. W dokumen-

o Holocaustie? O filmach „Życie jest piękne” Roberta Benigniego i „Pociąg życia” Radu Michaelleanusa, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. K. Chmielewska, M. Głowiński, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005, s. 371-385, A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedsta-*

wiania, Lublin 2005, M. Janion, *Porzucić etyczną arogancję*, w: *Placz generała i inne eseje o wojnie*, Warszawa 2007, s. 332-333.

[7] W. Godzic, *Szybciej, więcej, głośniejszy*, „Niezbędnik inteligenta”, dodatek do tygodnia „Polityka” 2005, nr 25, s. 31-33.

talnym filmie Ariego Libskera *Stalagi. Holocaust i pornografia w Izraelu* (2007) jeden z wydawców mówi: „Wzięliśmy kobietę, która jest zazwyczaj symbolem poddania, symbolem ofiary gwałtu i zamieniliśmy ją we władczynię. Dodaliśmy jej poddanych w postaci oficerów amerykańskich, przeważnie pilotów, którzy byli uosobieniem męskości, zeszmaciliśmy ich i zgwałciliśmy”.

Z czasem w stalagach zaczynają się pojawiać modyfikacje pierwotnego schematu fabularnego, niektóre z nich ukazują więźniarki obozów torturowane i gwałcone przez nazistów, powstaje także nurt utworów określanych jako „izraelscy mściciele w Niemczech”, w których powtarzają się motywy zemsty dokonywanej na hitlerowskich oprawcach, seksu uprawianego z Niemkami.

W izraelskiej prasie reklamy stalagów zamieszczane były tuż obok informacji o procesie odnalezionego w Argentynie, uprowadzonego przez Mossad i postawionego przed sądem w Jerozolimie Adolfa Eichmanna. Nieprzypadkowo największy okres popularności stalagów zbiegł się z tym właśnie wydarzeniem. Wcześniej wiedza na temat Holocaustu miała w Izraelu wymiar niepubliczny, nieoficjalny. Zeznania Eichmanna, zeznania kolejnych świadków – byłych więźniów obozów koncentracyjnych, ujawniły opinii publicznej wiele faktów dotyczących hitlerowskiego ludobójstwa. Treści dotychczas tabuizowane, represjonowane dochodziły do głosu w zdegenerowanej formie w utworach należących do kultury popularnej.

Stalagi w specyficzny sposób odwoływały się do tragicznych doświadczeń II wojny światowej, wykorzystywały obozową i faszystowską ikonografię po to, by zaoferować swym odbiorcom melanż seksu i brutalności. Lokalizując akcję swych utworów w nazistowskich obozach, kreując typ ubranej w niemiecki mundur dominującej kobiety i uległego, poniżanego mężczyzny czy bezlitosnego nazisty znęcającego się nad młodymi bezbronnymi więźniarkami, autorzy tego typu prozy kreowali przestrzeń erotycznej sadomasochistycznej fantazji.

Na analogicznych zasadach obozowe realia funkcjonowały w *nazi exploitation* produkowanych głównie we Włoszech i Stanach Zjednoczonych niskobudżetowych filmach klasy B swój największy rozkwit przeżywających w latach 70. W podgatunku tym, podobnie jak w innych zaliczanych do kina eksploatacji, prezentowano seks, przemoc, różnego rodzaju dewiacje w sposób naruszający obyczajowe normy.

Akcja tego typu filmów rozgrywała się w okresie II wojny światowej w nazistowskich (najczęściej kobiecych) obozach koncentracyjnych, w domach publicznych dla niemieckich żołnierzy lub w więzieniach gestapo. Jednym z najbardziej znanych przykładów *nazi exploitation* jest *Ilsa: Wilczyca z SS (Ilsa: She Wolf of The SS)* w reżyserii Dona Edmonsa (1974), obraz, na podstawie którego z łatwością wskazać można wyznaczniki gatunkowe tego typu produkcji.

Film otwiera tekst informacyjny mówiący o tym, iż jest on oparty na udokumentowanych wydarzeniach: ukazane w nim ekspe-

rymenty medyczne przeprowadzane były w specjalnych obozach koncentracyjnych przez cały czas istnienia hitlerowskiej Trzeciej Rzeszy, zaprezentowane na ekranie zbrodnie przeciwko ludzkości zostały wiernie zrekonstruowane, a filmowe postacie mają swoje rzeczywiste pierwowzory wśród nazistowskich osobistości. Producent zapewnia, że przedstawione wydarzenia usytuowano w jednej lokalizacji jedynie dla zwiększenia efektu dramaturgicznego. Wyraża także nadzieję, że „haniebne zbrodnie nigdy się nie powtórzą”. We wprowadzeniu pojawia się ostrzeżenie – z powodu szokujących treści film adresowany wyłącznie do pełnoletnich odbiorców. Widocznemu na ekranie tekstowi towarzyszy charakterystyczna ilustracja dźwiękowa – dobiegająca spoza kadru przemówienie Adolfa Hitlera.

Tego rodzaju wstęp niewątpliwie ma za zadanie w określony sposób ukierunkować odbiór filmu, utwierdzić widza w przekonaniu, że to, co zobaczy na ekranie, nie jest filmową fikcją, lecz próbą odtworzenia historycznych faktów. Legitymacja prawdziwości, autentyzmu ma zwiększyć emocjonalne zaangażowanie odbiorców.

Akcja filmu *Ilsa: Wilczyca z SS* rozgrywa się w czasie II wojny światowej, tytułowa bohaterka to major SS pełniąca funkcję komendanta w jednym z nazistowskich obozów koncentracyjnych. Warto w tym miejscu przypomnieć, że wśród komendantów hitlerowskich obozów koncentracyjnych, podobnie jak wśród oficerów, nie było kobiet, pełniły one wyłącznie funkcje pomocnicze. Obozowe realia służą zintensyfikowaniu efektu autentyzmu. Wykreowany w filmie typ postaci, fabuła, filmowa scenografia kształtowane są w określony sposób, zostają całkowicie podporządkowane regułom gatunkowym. W obrazie *Ilsa: Wilczyca z SS* schematy dyktowane przez konwencję *nazi exploitation* połączone zostają z preferowanymi przez masowego odbiorcę wątkami melodramatycznymi i sensacyjnymi. Filmowa fabuła wzbogacona została o zakończony happy endem wątek romansowy (uczucie rodzące się pomiędzy parą więźniów, bohaterowie ci jako jedyni przeżyją zniszczenie obozu dokonane przez hitlerowców, którzy w obliczu przewagi frontowej aliantów zacierają ślady swej zbrodniczej działalności), sceny odsyłające do konwencji filmów wojenno-sensacyjnych (wątek buntu więźniów i zemsty na oprawcach).

Aby uwolnić się od obciążeń wynikających z historycznej weryfikowalności i jednocześnie umotywić fabularnie specyficzny sposób ukazywania miejsca akcji, obecność licznych scen przemocy, już w początkowej części filmu *Ilsa: Wilczyca z SS* pojawia się informacja, że nie jest to obóz śmierci, ale obóz eksperymentalny, badawczy. „To nie jest ani Dachau, ani Ravensbruck [...] Witamy w obozie numer 9” – informuje więźniarki z nowego transportu komendantka. Również akcja innych filmów *nazi exploitation* rozgrywa się nie w konkretnych, rzeczywistych miejscach takich jak Auschwitz, Buchenwald czy Majdanek, ale w bliżej nieokreślonych obozach opatrzonych zwykle przywoływanymi już w tytułach numerami. Jako przykład posłużyć mogą chociażby filmy *Love Camp 7* w reżyserii Lee

Frosta (1969), *Lager SSadis Kastrat Kommandantur (SS experiment Love Camp)* (1976) oraz *SS Lager 5: L'inferno delle donne (SS Camp 5 Women's Hell)* (1977) oba wyreżyserowane przez Sergio Garrone, *SS. Hell Camp* Luigi Batzella (1977), *Nazi Love Camp 27* Mario Caino (1977) czy *Womens Camp 119* w reżyserii Bruno Mattei (1977).

Jedynie w trzech filmowych scenach *Ilsy: Wilczycy z SS* więźniowie obozu ukazani zostali przy pracy (jedna z kobiet pcha taczkę, dwóch mężczyzn, rozmawiając, kopie łopatą dół, inna z więźniarek przycina kwiaty). Większość scen rozgrywa się w sypialni głównej bohaterki lub w medycznym laboratorium, gdzie dokonywane są okrutne eksperymenty. Sadystyczna, seksualnie niezaspokojona Niemka spośród więźniów wybiera sobie kochanków, których po spędzeniu jednej wspólnej nocy kastruje. Przechowywane w obozie kobiety są natomiast celowo zarażane tyfusem, tężcem, gangreną, syfilisem. Z myślą o wykorzystaniu wyników badań na froncie przeprowadzane są również testy dotyczące odporności ludzkiego organizmu na wysokie ciśnienie i temperaturę. Dodatkowo komendantka obozu poddaje więźniarki różnego rodzaju eksperymentom, by potwierdzić swoją teorię dotyczącą odporności na ból – większej u kobiet niż u mężczyzn.

W filmie *Ilsa: Wilczyca z SS*, podobnie jak w innych *nazi exploitation*, uwagę zwraca specyficzny sposób kształtowania przestrzeni, w której usytuowana została akcja. Zarówno dekoracje, kostiumy jak i rekwizyty cechuje sztuczność i konwencjonalizacja. Uwięzieni w obozie mężczyźni ubrani są w spodnie pasiaki i białe długie bluzy, kobiety noszą przede wszystkim krótkie fartuchy lub sukienki eksponujące nogi i uda. Dobór filmowych kostiumów ujawnia pewną trudną do pogodzenia sprzeczność – z jednej strony powinny one cechować się autentyzmem, współbudować obozową scenerię, z drugiej mają jednak przede wszystkim pozwolić na prezentowanie postaci (zwłaszcza kobiecych) w sposób silnie eksponujący ich seksualność.

Tytułowa bohaterka oraz podlegające jej rozkazom strażniczki najczęściej ukazywane są w czarnych mundurach żołnierzy SS, białych koszulach z czarnymi krawatami, opaskami ze swastyką na ramieniu, czasem także w białych fartuchach lekarskich. Noszone przez bohaterki stroje są zwykle głęboko porozpinane, tak, by odsłaniać biust. W jednej ze scen strażniczki chłoszczą parę więźniów – Polaków, którzy złamali obozowy zakaz i rozmawiali ze sobą – rozneglizowane od pasa w górę. Sprowadzony do roli fetysza faszystowski mundur stanowi jeden z najistotniejszych elementów, za pomocą których kreowany jest wizerunek władczej, dominującej kobiety.

W filmie *Ilsa: Wilczyca z SS* oraz w innych obrazach zaliczanych do *nazi exploitation* wykorzystywane są również specyficzne rekwizyty: bicze, pejczy, kajdanki będące nie tylko przedmiotami związanymi z przemocą, mogącymi odsyłać do obozowych realiów, ale przede wszystkim erotycznymi atrybutami jednoznacznie kojarzonymi z sadomasochizmem. Obok wymienionych wcześniej rekwizytów po-

jawiają się także wymyślne narzędzia tortur stworzone wyłącznie na potrzeby filmu.

Scenografia w *Ilsie: Wilczyca z SS* konstruowana jest za pomocą rozpoznawalnych, czytelnych znaków. Można do nich zaliczyć liczne flagi ze swastyką, portrety Adolfa Hitlera, tabliczki z napisami w języku niemieckim zapisanymi charakterystycznym krojem pisma – gotykiem, a także drut kolczasty rozciągnięty pomiędzy betonowymi słupami, budki i wieżyczki wartownicze, baraki dla więźniów. Twórcy filmów *nazi exploitation* przywołują elementy nazistowskiej i obozowej ikonografii – nasuwające jednoznaczne skojarzenia i automatycznie odsyłające do określonej rzeczywistości historycznej. Ich wykorzystanie z jednej strony zwalnia z konieczności pieczołowitego konstruowania scenografii (co okazuje się dość istotne w przypadku filmów niskobudżetowych) z drugiej – pozwala wykreować nacechowaną znaczeniowo przestrzeń pełniącą istotne funkcje w obrębie fabuły pełnej sadystyczno-erotycznych scen. Elementy zaczerpnięte z faszystowskiej ikonografii oraz z ikonografii Zagłady pełnią w tym przypadku funkcję wizualnych skrótów symbolizujących dominację, władzę, zależność, poniżenie itd.

W filmie *Ilsa: Wilczyca z SS* na uwagę zasługuje również specyficzny dobór aktorów charakterystyczny dla obrazów *nazi exploitation*. Wśród więźniów są wyłącznie młode kobiety (w większości scen ukazywane nago) i młodzi mężczyźni, atrakcyjni fizycznie, o proporcjonalnej budowie ciała. Filmowy obraz nie epatuje widokiem ogolonych głów, wychudzonych, wyniszczonych głodem i ciężką pracą ciał. Widok ludzkiego ciała w *nazi exploitation* ma być bowiem źródłem przyjemności estetycznej niemożliwej w przypadku obrazów ukazujących autentyczne ofiary Zagłady. Zarówno nienasycona seksualnie komendantka obozu jak i dwie sadystyczne strażniczki stanowią typ nazistowskiej „blond bestii”, niemal karykaturalne przerysowane wyobrażenie przedstawicielki aryjskiej rasy panów. Odtwarzająca główną rolę Dyanne Thorne wypowiada swoje kwestie, imitując niemiecki akcent i twardą wymowę. W kreacjach faszystowskich strażniczek obozowych przeniecowaniu ulega stereotypu kobiety uległej, biernej seksualnie.

Wbrew informacjom producenta *Ilsa: Wilczyca z SS* nie jest filmem o zbrodniach faszyzmu. Podobnie jak w innych *nazi exploitation*, ikonografia Holocaustu oraz ikonografia faszystowska zostają w specyficzny sposób sfunkcjonalizowane. Nazistowski obóz pełni wyłącznie rolę tła, dokonywane w hitlerowskich obozach zbrodnie – seksualne wykorzystywanie więźniów, pseudomedyczne eksperymenty – prowadzone są do roli fabularnego pretekstu motywującego liczne sceny przemocy, sceny ukazujące seks heteroseksualny, lesbijski [8].

[8] W filmie Dona Edmondsa *Ilsa: Wilczyca z SS* nad scenami erotycznymi zdecydowanie dominują sceny przemocy. Zarówno seks, jak i przemoc ukazwane

są często eliptycznie, rozgrywane w przestrzeni pozakadrowej i sugerowane za pomocą dźwięku diegetycznego.

Epatowanie widokiem nagich, najczęściej okaleczanych, masakrowanych kobiecych ciał, obrazami tortur, poniżania, zadawania śmierci ma służyć zaspokojeniu sadystycznych, masochistycznych i wojerystycznych upodobań odbiorców tego typu filmów.

W latach 70. powstały kolejne filmy z aktorką Dyanne Thorne wcielającą się w rolę Ilsa – *Ilsa: Strażniczka haremu* (*Ilsa: Harem Keeper of the Oil Sheiks* 1976), *Ilsa: Tygrysica z Syberii* (*Ilsa: the Tigress of Siberian* 1977), *Ilsa: Podła strażniczka* (*Ilsa: the Wicked Warden* 1977). Ich akcja rozgrywa się w arabskim haremie, sowieckim łagrze oraz w więzieniu dla kobiet w Ameryce Łacińskiej. Tym samym obozowe realia z pierwszej części cyklu potraktowane zostały jako element, który swobodnie poddać można substytucji. Tym, co interesuje twórców i odbiorców cyklu nie są bowiem nazistowskie zbrodnie dokonywane w obozach koncentracyjnych, ale wykreowany typ bohaterki – sadystycznej i perwersyjnej strażniczki, specyficzne układy zależności, relacje oparte na dominacji i podporządkowaniu, splot seksu, przemocy i perwersji.

Wiesław Godzic określa typowy wytwór kultury tabloidowej jako towar niskiej jakości, wyprodukowany bez dużych nakładów finansowych, adresowany do jak najszerszego kręgu odbiorców^[9]. Kryteria te spełniają zarówno stalagi – tanie kieszonkowe wydania prozy pornograficznej, jak i *nazi exploitation* – niskobudżetowe filmy klasy B.

Aby zwiększyć poczytność tego typu prozy, oglądalność tego typu filmów, ich twórcy wykorzystują analogiczne sposoby. Już same tytuły utworów poprzez swą dosadność i sensacyjność mają za zadanie wzbudzić zainteresowanie czytelnika, w sposób jednoznaczny zapowiadając ich treść. W tytułach stalagów często powtarza się wskazujące na miejsce akcji słowo „stalag”, któremu towarzyszą dodatkowe określenia sugerujące obecność wątków związanych z przemocą, śmiercią, inne nazwy bezpośrednio wskazują na treści erotyczne (*Stalag we krwi*, *Stalag Hitlera*, *Stalag śmierci*, *Byłam osobistą suką pułkownika Schultza*). Również tytuły *nazi exploitation*, zawierające zwykle wyraz „obóz”, pozwalają jednoznacznie zlokalizować miejsce filmowej akcji. Rzeczownikowi temu towarzyszą zwykle charakterystyczne epitety: „obóz miłości”, „eksperymentalny obóz miłości”, „nazistowski obóz miłości”, „piekielny obóz”, „kobięcy obóz”. Te, na ogół mające w sobie coś oksymoronicznego określenia (sprzeczne konotacje słów „obóz” i „miłość”) wskazują na obecne w ich fabule wątki związane z przemocą i seksem.

Innym z mechanizmów mających na celu zwiększenie zainteresowania tego typu utworami jest typowe dla kultury tabloidowej zacieranie granicy między prawdą i nieprawdą. Autorzy stalagów i filmów *nazi exploitation* odwołują się do historycznych faktów dotyczących funkcjonowania niemieckich obozów zagłady w czasie II wojny

[9] W. Godzic, op. cit., s. 34.

światowej: związanej z nimi przymusowej prostytucji, eksperymentów medycznych, znęcania się nad więźniami, działalności nazistowskich zbrodniarzy takich jak doktor Josef Mengele czy *Aufseherinnen* w rodzaju Ilse Koch i Irmy Grese. Udokumentowane wydarzenia prezentują jednak w specyficzny sposób, poddają transformacjom mającym na celu zintensyfikowanie wrażenia wywieranego na odbiorcach. Wszelkie treści prezentowane są więc w sposób możliwie jak najbardziej drastyczny, sensacyjny i szokujący. Ambicją twórców nie jest bowiem rekonstrukcja historycznych wydarzeń, ale epatowanie makabrą, sadyzmem, seksualnymi wynaturzeniami, dla których hitlerowskie zbrodnie dokonywane w obozach koncentracyjnych stają się wyłącznie fabularnym pretekstem.

Zacieraniu granicy między faktem a fikcją służą również podejmowane przez autorów różnorakie próby autentyzacji opowieści. Stalagi tworzone były jako literackie falsyfikaty. Warstwa językowa tych utworów imitowała tłumaczenia z języka angielskiego. Ich twórcami byli izraelscy pisarze, którzy ukrywali się pod pseudonimami – na okładkach widniały angielskie i amerykańskie nazwiska rzekomych autorów. Pozorowana tożsamość autora, narratora i głównego bohatera, wzmacniana dzięki językowej stylizacji, nadawała tym utworom quasi-autobiograficzny charakter. Zabieg ten miał na celu utwierdzenie czytelnika w przekonaniu, że czyta autentyczne wspomnienia byłych więźniów stalagów, a więc uwiarygodnienie opowieści, stworzenie referencjalnej iluzji.

Podobną funkcję pełni wprowadzenie do filmu *Ilsa: Wilczyca z SS*. Warto zaznaczyć, że obraz ten nie jest jedynym *nazi exploitation*, w którym pojawiają się pochodzące od producentów czy dystrybutorów informacje o tym, że jego fabuła oparta została na autentycznych wydarzeniach. Jeszcze inny zabieg autentyzacji zastosowany został w filmie Angelo Pannacció *Holocaust parte seconda: i ricordi, i deliri, la vendetta* (*Holocaust 2. The memories, delirium and the vendetta part two*) (1980), przedstawiającym grupę żydowskich mścicieli poszukujących ukrywających się nazistów, którzy po zakończeniu wojny uniknęli kary za dokonywane w obozach koncentracyjnych zbrodnie. W jego czołówce wykorzystane zostały archiwalia z okresu II wojny światowej – fotografie ukazujące nazistowskie wiece i obozy Zagłady (ofiary niemieckiego ludobójstwa, napis *Arbeit Macht Frei*). Nadawanie fabułom stalagów i *nazi exploitation* pozorów prawdziwości pozostaje w ścisłym związku z upodobaniami masowego odbiorcy do historii „z życia wziętych”. Nie ulega też wątpliwości, że silniej niż w przypadku utworów jawnie fikcyjnych oddziałuje wtedy ich makabryczny aspekt.

Wydawać by się mogło, że utrwalone społecznie historyczne fakty dotyczące Zagłady w jakiś sposób ograniczają swobodę artystyczną twórców podejmujących tematykę związaną z nazistowskimi zbrodniami. W utworach kultury popularnej materiał faktograficzny najczęściej jednak traktowany jest bardzo swobodnie, poddawany

rozmaitym przekształceniom, zestawiany z elementami całkowicie fikcyjnymi, sprzecznymi z udokumentowaną prawdą. Tezę tę potwierdzają nie tylko zaprezentowane wcześniej obrazy *nazi exploitation*, ale również liczne utwory sensacyjne.

W filmie *Chłopcy z Brazylii* (1978) wyreżyserowanym przez Franklina J. Schaffnera, na podstawie noszącej ten sam tytuł powieści Iry Levina, fikcyjna fabuła budowana jest wokół autentycznej postaci jednego z nazistowskich zbrodniarzy wojennych – doktora Josefa Mengele. Oś intrygi stanowią tajemnicze, na pozór niepowiązane z sobą morderstwa, których ofiarami padają kolejni sześćdziesięcioletni urzędnicy państwowi mieszkający w różnych częściach świata. Kluczem do rozwiązania zagadki okazują się natomiast postaci bliźniaczo podobnych nastoletnich chłopców, którzy zostali osieroceni.

Filmowa narracja prowadzona jest w taki sposób, iż widz obserwuje początkowo ciąg wydarzeń, które pozostają dla niego niejasne. Wzorzec rozwoju fabularnego w *Chłopcach z Brazylii* oparty jest na motywie śledztwa, stopniowego zdobywania informacji przybliżających jednego z głównych bohaterów, a wraz z nim również widza, do rozwiązania zagadki. Sposób ujawniania kolejnych, uspojnających opowieść wiadomości służy konkretnemu celowi, jakim jest zaintrygowanie, a potem zaskoczenie odbiorcy.

W toku rozwoju fabuły okazuje się, że plan zamordowania dziewięćdziesięciu sześciu mężczyzn, którzy wraz ze znacznie młodszymi od siebie żonami wychowują nastoletnich synów, jest częścią diabolicznego planu doktora Mengele usiłującego wskrzesić hitlerowską Trzecią Rzeszę. Tytułowi chłopcy są genetycznymi replikami Adolfa Hitlera stworzonymi poprzez klonowanie i umieszczonymi w podobnym środowisku rodzinnym, w jakim wychowywał się Hitler.

W wyreżyserowanym przez Schaffnera obrazie elementy fikcyjne przemieszane zostają z historycznymi faktami. Twórcy filmu na jednego z dwóch głównych bohaterów wybierają postać autentyczną, odwołując się również do udokumentowanej prawdy pokazując, że wielu nazistowskich zbrodniarzy, w tym także Josef Mengele, po wojnie uniknęło kary i znalazło bezpieczne schronienie w Ameryce Południowej. W jednym z dialogów szczegółowo przypomniane zostaje, czym zajmował się w Auschwitz osławiony „doktor śmierć”.

Kreując postać drugiego z protagonistów – Ezry Liebermana, autorzy filmu wykorzystują liczne elementy biografii Szymona Wiesenthala. Ekranowy bohater, określany jako „łowca nazistów”, podobnie jak Wiesenthal jest Żydem, byłym więźniem obozu koncentracyjnego, mieszka w Wiedniu i zajmuje się tropieniem wojennych zbrodniarzy (w filmie pojawia się informacja, że to właśnie on przyczynił się do ujęcia Adolfa Eichmanna), jest również autorem artykułów i książek dotyczących hitlerowskiego ludobójstwa.

Elementy odsyłające do rzeczywistości historycznej zostają wykorzystane również przy tworzeniu filmowej scenografii. W scenie ukazującej bal, na którym spotykają się ukrywający się w Ameryce

Południowej hitlerowcy tworzący tajną nazistowską organizację, pojawia się faszystowska symbolika: swastyki, portrety Hitlera, niemieckie wojskowe mundury z dystynkcjami i odznaczeniami.

Przywoływane w filmie na różny sposób historyczne fakty służą uwiarygodnieniu ekranowej fikcji. Prawda historyczna podporządkowana zostaje jednak gatunkowym schematom, czego wyrazistym przykładem może być scena ukazująca okoliczności śmierci Mengele, (filmowy doktor – co jest niezgodne z udokumentowanymi faktami – ginie zagryziony przez doberman, którymi szczuje go jeden ze sklonowanych chłopców) oraz otwarte zakończenie filmu typowe dla wielu horrorów (przyczajone zło, które czeka na moment, by znów zatriumfować). Postać doktora Mengele i przeprowadzane przez niego w obozie koncentracyjnym w Auschwitz eksperymenty medyczne stanowią punkt wyjścia dla kryminalno-sensacyjnej fabuły wykorzystującej preferowane przez utwory popularne wątki: morderstwo, śledztwo, medyczne eksperymenty, starcie dwóch wyrazistych, reprezentujących odmienne wartości bohaterów.

Pojedynek „łowcy nazistów” i „doktora śmierci” (granych przez parę słynnych aktorów – Laurence’a Oliviera i Gregory’ego Pecka) oparty został na archetypicznym motywie walki dobra ze złem, których personifikację stanowią obaj antagoniści. W kreacjach głównych bohaterów uwidacznia się typowa dla kultury popularnej skłonność do manichejskich podziałów, ukazywania ludzi i sytuacji w sposób jednoznaczny, pozbawiony niuansów, a dzięki temu umożliwiającą łatwą orientację aksjologiczną.

Przedstawionego w *Chłopcach z Brazylii* doktora Mengele cechują przede wszystkim sadyzm i bezwzględność połączone z inteligencją, wyrafinowaniem i elegancją (bohater najczęściej ubrany jest w śnieżnobiały garnitur), nadaje mu się także cechy demoniczne. Zupełnie inaczej kreowana jest postać Liebermana, ukazywanego jako starszy, nieco schorowany i nadużywający tytoniu człowiek, mieszkający wraz z siostrą w zagraconym pokoju, borykający się z problemami finansowymi. W wyreżyserowanym przez Schaffnera obrazie wykorzystane zostają pewne spetryfikowane wyobrażenia, o których pisał Michał Komar, analizując ekranowy portret nazisty:

SS-manowi przeciwstawiony jest Nasz: ubogi, obdarty, nie gustowny. Jak w bajce, gdzie Zło kusi niebezpiecznym i zdrażliwym pięknem, a Dobro, skromne, szare, ukrywa się w ubogich lepiankach. Dobro oczywiście zwycięży, lecz zanim się to stanie – przedmiotem zachwyty podszytego trwogą i trwogi podszytej zachwytem będzie Zło w swej perfekcji, układności, elegancji.[10]

W dokumentalnym filmie Ariego Libskera *Stalagi. Holocaust i pornografia w Izraelu* profesor Omer Bartov mówi:

[10] M. Komar, *Opisanie i wyjaśnienie części powodów, dla której w literaturze polskiej – mam tu na myśli powieść, dramat i scenariusz filmowy – nie powstało do*

tej pory i pewnie w najbliższych latach nie powstanie wielkie dzieło o czasach wojny i okupacji, „Dialog” 1973, nr 4, s. 152.

We wspomnieniach ludzi, którzy wrócili z Auschwitz pojawia się wizerunek, który często przybiera postać doktora Mengele, młodego, szczupłego, przystojnego mężczyzny w imponującym mundurze. Było w tej postaci coś – jeśli można to tak określić – seksownego, męskiego, pociągającego i pełnego siły, odwrotność poniżonego Żyda prowadzonego do komory gazowej.

W dokumencie Libskera poruszona zostaje kwestia dwuznacznego stosunku do nazistów, jaki cechował ówczesne pokolenie młodych Izraelczyków, chęć wyjścia z roli ofiary możliwa dzięki identyfikacji z oprawcą. Również dziś w obrębie kultury popularnej zaobserwować można specyficzną fascynację osobami nazistowskich zbrodniarzy oraz faszyzmem i tkwiącym w nim „pięknem”[11]. Ujawnia się ona między innymi w sposobie prezentowania postaci, w fetyszyzacji nazistowskiego munduru (zwłaszcza żołnierzy SS). Nie ulega wątpliwości, że wojskowe uniformy żadnej innej armii z okresu II wojny światowej nie zostały tak silnie utrwalone w zbiorowej świadomości i obciążone tak licznymi konotacjami. Przykład ten wyraźnie pokazuje, w jaki sposób strój staje się znakiem kulturowym, funkcjonuje jako symbol. Mundur stanowi w tym przypadku nie tylko sygnał organizacyjnej przynależności, określonej ideologii, ale także konotuje dodatkowe treści, takie jak chociażby męskość, władza, dominacja, usankcjonowana przemoc.

W powieści Jerzego Kosińskiego *Malowany ptak* główny bohater, samotne i prześladowane Dziecko-Inny, z rosnącym podziwem przygląda się niemieckiemu oficerowi SS:

Jeszcze nigdy nie widziałem tak wspaniałego stroju. Na dumnym zwieńczeniu czapki lśniła trupia główka i skrzyżowane pischcele, kołnierz zdobiły znaki podobne do błyskawic. Czerwona opaska ze znakiem swastyki przecinała rękaw. [...] Jego twarz znajdowała się teraz w słońcu i urzekała czystym, przejmującym pięknem; skórę miał prawie przezroczystą, włosy jasne i delikatne jak u dziecka. Dotąd zaledwie raz, w kościele, widziałem tak uduchowione oblicze. Był to fragment ściennego malowidła, skąpany w muzyce organów, na który padało tylko światło przesączone przez witraże. [...] Oficer podszedł do mnie nonszalanckim krokiem, uderzając miarowo trzcinką w szew świeżo wyprasowanych spodni. Odkąd ukazał się na dziedzińcu, nie potrafiłem oderwać od niego wzroku. Było w nim coś absolutnie nadludzkiego. Zgrabna sylwetka odcinała się trwałą czernią od szarego, nijakiego tła. W świetle ludzi o udreńczonych obliczach, z wybitymi oczami, o krwawych, posiniaczonych lub powykręcanych kończynach, wśród cuchnących, połamanych ciał, jakich widziałem już tyle, stanowił okaz schludnej doskonałości, której nic nie mogło pokalać; wpatrywałem się z zachwytem w gładką, woskowatą twarz, jasnozłote włosy wystające spod wysokiej czapki, oczy z czystego metalu. Każdy ruch zdawał się świadczyć, że ciało oficera napędza jakaś ogromna wewnętrzna siła. Granitowe brzmienie jego mowy pasowało idealnie do rozkazów zlecających zabijanie nędznych, gorszych istot[12].

[11] Zob. S. Sontag, *Fascinating Fascism*, <http://www.anti-rev.org/textes/> (data odczytu: 21.02.2010).

[12] J. Kosiński, *Malowany ptak*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1995, s. 142-145.

Będący obiektem fascynacji chłopca „czarny jak sadza mundur” jest nie tylko strojem, elementem owej niemieckiej „schludnej doskonałości”, ale także tym, co nadaje jego właścicielowi jakichś niezwykłych cech („Wiedziałem, że posiada przymioty obce zwykłym śmiertelnikom”[13] – powie dziecięcy bohater *Malowanego ptaka*), a tym samym legitymizuje przemoc i zbrodnie, przyznaje moralne prawo do decydowania o życiu i śmierci innych mniej doskonałych istot.

W literackich, a zwłaszcza w filmowych kreacjach faszystowskich oprawców uwidacznia się często splot piękna i grozy, tendencja do demonizowania postaci i przydawania im aury nadnaturalności, całkowicie sprzeczne z „banalnością zła”, o której pisała Hannah Arendt. W obrębie kultury popularnej wykreowany został bowiem specyficzny stereotyp hitlerowskiego oficera [14], Michał Komar przedstawia go w następujący sposób:

Czarny mundur ozdobiony trupią główką, czapka z karykaturalnie wygiętym denkiem, wysokie i lśniące buty, spodnie gallifet, jeśli lato, to koszula z podwiniętymi rękawami, na niej pas sportowo, niedbale przerzuconego pistoletu maszynowego, ale w zasadzie czarny mundur wystarczy; pejcz, nogi w rozkroku, często okulary oprawne w cienki złoty drucik. Jeśli ów hitlerowiec rozmawia z muzykiem, to umie zadziwić wiedzą o wczesnych koncertach klawesynowych Mozarta, jeśli z pisarzem – to zacytuje Hölderlinga, Goethego, może nawet Manna; uprzejmy nawet w chwili, gdy skazuje swą ofiarę na śmierć, o tak, pamięta o świetnych manierach, choć umie być brutalny: skrzyżowanie kondotiera i cynicznego myśliciela, rzeńskiego wojownika i zdeprawowanego intelektualisty; zawsze przystojny, zawsze, zawsze olśniewający złowróżbną elegancją czerni, symbolu zła i jego sprawnej organizacji, wysłannik piekieł, fascynujący bożek bólu i zniszczenia[15].

Ukształtowane zgodnie z tym stereotypem postacie niemieckich oficerów odnaleźć można w wielu polskich filmach i komiksach. W wyreżyserowanym przez Jerzego Zarzyckiego *Białym niedźwiedziu* (1959) pojawia się major Rudolf von Henneberg – dystyngowany mężczyzna, ubrany w nienagannie skrojony mundur, ze szpicrutą w rękę, wielbiciel muzyki klasycznej, zwłaszcza Mozarta. Z kolei przedstawiony w *Joanna* (2010) Feliksa Falka niemiecki major to znawca i miłośnik literatury francuskiej. W cieszącym się bardzo dużą oglądalnością telewizyjnym serialu *Czas honoru* uwagę zwracają decyzje obsadowe – w postaci niemieckich oficerów wcielają się popularni przystojni aktorzy: Krystian Wieczorkowski (major Martin Hal-

[13] Ibidem, s. 145.

[14] Ukształtowany w obrębie popkultury wizerunek faszysty krytycznemu oglądowi poddał Piotr Uklański w pracy zatytułowanej *Naziści*. Składa się na nią 165 filmowych fotosów przedstawiających znanych polskich i zagranicznych aktorów, którzy w różnych filmach odgrywali role niemieckich oficerów, przy-

czyniając się, dzięki swoim warunkom fizycznym, a także filmowej charakteryzacji, do ukształtowania i utrwalenia określonego stereotypu faszysty, zakłamującego prawdę o historii i prezentującego zło w sposób niepozabawiony atrakcyjności.

[15] M. Komar, op. cit., s.152.

be), Piotr Adamczyk (obersturmbanfuhrer Lars Reiner) czy Paweł Małaszyński (hauptmann Johann von Relatzki).

Stereotypowe wyobrażenie niemieckiego oficera utrwalają również komiksy. W publikowanej w latach 1948–1949 na łamach „Expressu Poznańskiego” rysunkowej opowieści *Tajemnice Poznania* pojawia się hitlerowiec Strobel – dobrze zbudowany, elegancki mężczyzna ubrany w czarny mundur SS, „z rzemiennym pejczem w ręku”, posługujący się „wspaniałą polszczyzną” (jak charakteryzuje go narrator). Wizerunek hitlerowskiego oficera dopełnia charakterystyczny szczegół – monokl nadający mu wygląd „zdeprawowanego intelektualisty” lub pruskiego arystokraty. Element ten wykorzystany zostanie później przez twórców komiksowej serii *Podziemny front* (1970–1972) w kreacji innego oficera SS doktora Heinricha von Kniprode (szlacheckie pochodzenie bohatera dodatkowo sugeruje tutaj przyimek von). Ukazani w filmach i komiksach hitlerowscy oficerowie stanowią zwykle połączenie inteligencji i okrucieństwa z elegancją i wyrefinowaniem.

Autentyczne postacie hitlerowskich zbrodniarzy zyskują w obrębie popkultury dwuznaczny status, jako główni bohaterowie artykułów prasowych, utworów literackich, filmów, komiksów i piosenek, stają się „mieszkańcami masowej wyobraźni”. Nie ma to jednak niczego wspólnego z próbami przedstawienia historii spersonalizowanej, ukazania Zagłady przez pryzmat biografii konkretnych osób – nazistowskich oprawców zaangażowanych w masową eksterminację. Za interesowanie postaciami takimi jak doktor Josef Mengele czy obozowe *Aufseherinnen*, między innymi Ilse Koch czy Irma Grese pozostaje raczej w ścisłym związku z wyraźnie widoczną w obrębie kultury tabloidowej predylekcją do grozy, makabry, różnego rodzaju dewiacji. Nazistowscy zbrodniarze wojenni funkcjonują w kulturze popularnej na podobnych zasadach jak pop-psychopaci, o których pisał Mariusz Czubaj, zauważając: „Dziś pojedyncza zbrodnia oddziałuje już zbyt słabo. Śmierć powinna zbierać obfite żniwo, zbrodnia musi być nietuzinkowa, a sam zbrodniarz winien się jawić jako ktoś wyjątkowy, tak jak dawniejsi stróże prawa”^[16].

W biografiami wojennych zbrodniarzy akcentowane są najczęściej wybrane elementy mające dzięki swemu szokującemu charakterowi w szczególności sposób oddziaływać na zbiorową wyobraźnię. W przypadku doktora Mengele są to sadystyczne skłonności, wynaturzone eksperymenty przeprowadzane na ludziach, zainteresowanie karłami, bliźniętami. Równocześnie w utrwalanym popkulturowym wizerunku tej postaci nieustannie podkreśla się jej wygląd, schludny, nienaganny ubiór. W utworze *Angel of Death* amerykańskiego thrash metalowego zespołu *Slayer* Mengele określany jest jako „anioł śmierci”, „monarcha królestwa śmierci” czy „niesławny rzeźnik”. W słowach

[16] M. Czubaj, *Pop-psychopaci. Kultura popularna wobec zła*, „Kultura Popularna” 2002, nr 2, s. 85-92.

piosenki doskonale uwidacznia się charakterystyczna dla popkultury skłonność do demonizowania postaci doktora z Auschwitz, a także fascynacja sprawowaną przez niego władzą nad ludzkim życiem, możliwością zadawania bólu i śmierci.

Do rangi gwiazd popkultury urastają również postacie sadystrycznych obozowych strażniczek określanych jako „bicze Hitlera”[17] czy „sisters of Satan”[18], umieszczanych w kolejnych rankingach *Top 10 Most Evil Women*[19]. Po wpisaniu w wyszukiwarce Google hasła Ilse Koch pojawia się 151 000 wyników, Johanna Bormann – 59 900, Irma Grese – 23 100.

W obrębie kultury tabloidowej silnie eksploatowany jest motyw „kariery” zdeprawowanych *Aufseherinnen* w hitlerowskich obozach zagłady, na przykład przedwojennej księgowej i sekretarki Ilsy Koch, która w NSDAP poznaje swojego przyszłego męża Karla Kocha, w czasie wojny komendanta obozu w Buchenwaldzie i Majdanku czy też Irmy Grese – córki mleczarza, nieprzystosowanej, zamkniętej w sobie wiejskiej dziewczynki, borykającej się z rodzinną traumą (samobójczą śmiercią matki, która po kolejnej zdradzie męża wypłała kwas solny), początkowo próbującą zostać pielęgniarką. Mimo iż tabloidowa kultura stawia dramatyczne pytanie o to, „jak stały się bestiami”?[20], to jednak zamiast poszukiwać na nie odpowiedzi, koncentruje się raczej na szczegółowych opisach działalności swoich bohaterek.

Sensacyjnego materiału dostarczają niewątpliwie „rozrywki” Ilsy Koch, do których należą konne przejażdżki po obozie i batożenie więźniów oraz makabryczna pasja „kolekcjonerska” – kobieta gromadzi abażury, galanterię, książkowe obwoluty wykonane z ludzkiej skóry, szczególnie tej ozdobionej ciekawymi tatuażami. Ekspozowane są także inne makabryczne szczegóły, jak choćby ten, że stół w jadalni państwa Koch udekorowany był wypreparowanymi ludzkimi głowami.

Również w biografii Irmy Grese bez trudu odnaleźć można wszystkie elementy preferowane przez kulturę tabloidową: sadyzm, wynaturzone skłonności seksualne, biseksualizm (utrzymywała kontakty seksualne nie tylko z niemieckimi oficerami, ale także z więźniami oraz z więźniarkami, co było niezgodne z ustawą o czystości rasowej), fakt, iż była kochanką komendanta obozów koncentracyjnych Josefa Kramera oraz doktora Josefa Mengele. Masową wyobraźnię rozpalają także inne szczegóły dopełniające wizerunek pięknej okrut-

[17] Z. Kisielewska, *Bicze Hitlera*, <http://www.focus.pl/historia/artykuly/zobacz/publikacje/bicze-hitlera/> (data odczytu: 21.02.2010).

[18] <http://socyberty.com/history/irma-grese-and-ilse-koch-sisters-of-satan/> (data odczytu: 21.02.2010)

[19] <http://listverse.com/2007/09/09/top-10-most-evil-women/>, <http://www.dafactopedia.com/2008/02/top-10-most-evil-women.html>, <http://www.amazingtopics.com/top-10-most-evil-women-world-record.html> (data odczytu: 21.02.2010).

[20] E. Karpińska-Morek, *Nazistowskie zbrodniarki wojenne: Jak stały się bestiami?* http://fakty.interia.pl/tylko_u_nas/news/nazistowskie-zbrodniarki-wojenne-jak-staly-sie-bestiami,1490310,,3 (data odczytu: 21.02.2010).

nicy – idealnie dobrany mundur, swym krojem podkreślający figurę, a barwą kolor oczu Grese, noszony przez nią srebrny pistolet, wykonane specjalnie dla niej „eleganckie” narzędzia tortur – błyszczący celofanowy bat, bat ozdobiony barwnymi koralikami, przemierzającej na rowerze obóz koncentracyjny Grese towarzyszył pies, ogromny ogar, którym szczuła więźniarki.

Irma Grese została gwiazdą tabloidowej kultury już w roku 1945, krótko po zakończeniu wojny. Toczące się w Lüneburgu dwumiesięczne postępowanie przeciwko hitlerowcom oskarżonym o zbrodnie wojenne popełnione w obozach Auschwitz-Birkenau i Bergen-Belsen (tak zwany „Proces Josefa Kramera i czterdziestu czterech innych” nazywany również „Procesem Belsen”) przyciągał uwagę bardzo wielu osób. Podaje się, że rozprawę śledziło ponad dwustu dziennikarzy i międzynarodowych obserwatorów^[21]. Wśród czterdziestu czterech oskarżonych nazistów znalazło się dziewiętnaście kobiet, w tym Irma Grese, która błyskawicznie skupiła na sobie uwagę mediów. Autor jej biografii Daniel Patrick Brown zauważa:

Od pierwszego dnia w centrum uwagi była Irma Ilse Ida Grese. To światowe zainteresowanie strażniczką SS było w zasadzie nieuniknione, jeśli weźmie się pod uwagę tylko jej zachowanie i wygląd. Grese wydawała się kontrastować z pozostałymi *Aufsherinnen*, które w swych wymiętych mundurach sprawiały w większości wrażenie przybitych i zaniedbanych. Irma Grese była tymczasem czujna, pełna werwy, a jej strój był wyprasowany i doskonale skrojony. Istotnie, mogłaby ona skupić na sobie wzrok obserwatorów w każdej sytuacji (z powodu wypielegnowanego wyglądu), ale w tym przypadku efekt został pomnożony, ponieważ kobiety siedzące obok niej „wyglądały jeśli nie wstrętnie, to odpychająco”. Ostatecznie fakt, że Grese była tak młoda i tak wyjątkowo piękna stał się prąsową sensacją.^[22]

Płeć Grese, jej uroda, wiek (w momencie, kiedy wykonany został wyrok śmierci przez powieszenie, miała dwadzieścia dwa lata, była najmłodszą skazaną zbrodniarką wojenną) nie pasują do stereotypowego wyobrażenia nazistowskiego oprawcy. Owa odczuwana niespójność, sprzeczność uwidacznia się w peryfrazach, za pomocą których określana jest Grese, zwłaszcza w oksymoronicznym zwrocie „piękna bestia”, ale także w pozostałych, takich jak „bestia z Belsen”, „bestia z Auschwitz”, „hiena oświęcimska,” które sąsiadują z określeniami „młoda królowa SS”, „blond anioł z Auschwitz”, „piękna Irma”.

W medialnym zainteresowaniu osobą Grese uwidacznia się rozdźwięk pomiędzy bestialstwem a utrwalonym kulturowo rozumieniem kobiecości oraz konotacjami towarzyszącymi kategorii estetycznej piękna. Okrucieństwo, sadyzm, agresja w powszechnym przekonaniu stoją bowiem w opozycji do cech charakteru i wzorców zachowań przypisywanych kobietom, definiujących stereotypowo ro-

[21] D.P. Brown, *Piękna bestia. Zbrodnie SS-Aufseherin Irma Grese*, przeł. J.S. Zaus, Zakrzewo 2010, s. 138.

[22] Ibidem, s. 138-139.

zumianą kobiecość kojarzoną zwykle z takimi cechami jak dobro, łagodność, empatia, skłonność do poświęceń itp. Głęboko zakorzenione wydaje się również przeświadczenie o korelacji między etyką a estetyką, utożsamianie dobra z pięknem (świadczy o tym źródło-słów wyrazu „piękno”[23] oraz pierwotne, mające korzenie antyczne, rozumienie tego pojęcia także jako doskonałości moralnej, duchowej[24], wpisywanie go w triadę podstawowych ludzkich wartości, razem z prawdą i dobrem[25]). Niesłabnące zainteresowanie Grese wyrasta z fascynacji połączeniem piękna z okrucieństwem i seksualnymi dewiacjami.

O tym, iż zainteresowanie jej postacią mimo upływu czasu nie maleje, zaświadczyć może strona internetowa[26], na której zamieszczone zostały opowiadania *Zanim umrzesz... 9 historii o Irmie Grese*[27] oraz komiks *Schnell! Wichtige Fakten über SS-Aufseherin Irma Grese*[28] autorstwa Joanny Czopowicz.

Tytuł rysunkowej opowieści to przedśmiertne słowo Grese wypowiedziane do wykonującego egzekucję brytyjskiego kata Alberta Pierrepointa. Komiks otwierają krótkie utrzymane w tonacji buffo charakterystyki występujących w nim bohaterów, podobnie jak Irma Grese są to autentyczne postacie: komendantka obozu kobiecego w Birkenau Maria Mandel, pełniąca funkcję *Aufseherin* Elisabeth Völkenrath, Franz Hatzinger – kochanek Grese[29], Albert Pierrepoint brytyjski kat, który dokonał w Hamlen egzekucji zbrodniarzy wojennych (towarzyszy im spersonifikowany szczur o imieniu Oro). W komiksie dokładnie określono czas i miejsce akcji – Auschwitz-Birkenau, October 1944[30] (informuje o tym narratorski komentarz), na końcowych planszach główna bohaterka przedstawiona została podczas procesu w Lüneburgu i na moment przed egzekucją.

Mimo iż podtytuł rysunkowej opowieści brzmi *Wichtige Fakten über SS-Aufseherin Irma Grese*, czytelnik nie poznaje w trakcie lektury zbyt wielu „ważnych faktów” z jej biografii. Komiks oparty jest bowiem na specyficznej selekcji materiału. W rysunkowej opowieści ukazano kilka wybranych scen z życia obozowego Armii Grese: pobudkę, poranną gimnastykę i toaletę młodej dziewczyny, spotkanie ze zniecierpliwioną jej opieszalnością przełożoną, rozmowy z koleżankami, czułe uściski z ukochanym... Wyeliminowano z niego natomiast wszelkiego rodzaju drastyczne treści – widok więźniów, sceny ukazu-

[23] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 137.

[24] Ibidem, s.138.

[25] Ibidem, s. 153.

[26] <http://www.ssaufseherin.fora.pl> (data odczytu: 21.02.2010).

[27] <http://www.ssaufseherin.fora.pl/schnell-wichtige-fakten-uber-ss-aufseherin-irma-grese,14/zanim-umrzesz-9-historii-o-irmie-grese,29.html> (data odczytu: 21.02.2010).

[28] <http://www.ssaufseherin.fora.pl/schnell-wichtige-fakten-uber-ss-aufseherin-irma-grese,14/schnell-komiks,9.html> (data odczytu: 21.02.2010).

[29] W obrębie rysunkowej opowieści pojawiają się również fotografie Armii Grese i Franza Hatzingera.

[30] Zarówno narratorskie komentarze jak i dialogi w komiksie *Schnell! Wichtige Fakten über SS-Aufseherin Irma Grese* zapisane zostały w języku niemieckim.

jące życie w nieludzkich warunkach, masową śmierć, okrucieństwo oprawców... Czytelnik otrzymuje więc utrzymaną w tonacji buffo, nieco frywolną historyjkę, której bohaterką jest Irma Grese. Z lektury rysunkowej opowieści nie dowie się, czym zajmowała się w Auschwitz osławiona *Aufseherin*, dlaczego skazano ją na karę śmierci przez powieszenie.

W komiksie *Schnell!* Irma Grese ukazana została jako młoda urodziwa blondynka skoncentrowana głównie na własnym wyglądzie, typ „pięknej złošnicy”, nieco roztargnionej, przeżywającej młodzieńczą miłość do przystojnego żołnierza. Atrybuty, z którymi prezentowana jest bohaterka to papiloty, lusterko, szminka, szczotka do włosów, flakony perfum, majtki i podwiązki w serduszka. Przemierzająca obóz Auschwitz Grese ma co prawda przy sobie rewolwer i pałkę, ale ani razu nie czyni z nich użytku. Joanna Czopowicz, tworząc wizerunek komiksowej bohaterki, wykorzystuje stereotypowe wyobrażenia dotyczące kobiecości, obecne również w kreacjach takich bohaterek jak animowana Betty Boo czy komiksowa Blondie. W rezultacie postać, której nadane zostały wyraźnie komiczne rysy, wzbudza raczej sympatię niż odrazę czytelnika. W zakończeniu historii wprowadzone zostały akcenty melodramatyczne (wspomnienia ukochanego, pożegnalny list pisany przez Grese do ojca, rozpacz dziewczyny spędzającej samotnie noc przed egzekucją, strach przed śmiercią...) niewątpliwie uczłowieczające bohaterkę, mające na celu wzbudzenie współczucia czytelnika.

Na uwagę zasługuje sposób, w jaki narysowana została opowieść *Schnell!* Jej autorka zrezygnowała z próby odwzorowywania rzeczywistych kształtów, z realistycznego rysunku na rzecz komiksowego „przerysowania”. Zastosowana konwencja graficzna charakterystyczna jest dla rysunkowej karykatury, dzięki czemu uwydatnieniu, uwy pukleniu ulegają określone cechy fizyczne i psychiczne postaci. W ten sposób podkreślony zostaje również dystans odbiorczy, wpisany niejako w samo medium – odrealnienie, przestylizowanie świata przedstawionego. Jak zauważa Jerzy Szyłak „komiks jest bowiem – z założenia – «nie serio», operuje umownym rysunkiem i obrazem rzeczywistości, który nie tyle przedstawia, ile oznacza”^[31].

W rysunkowej opowieści *Schnell!* niemal całkowicie zredukowano dodatkowe elementy graficzne mogące spełniać funkcję tła. Zamiast nich na drugim planie pojawiają się zwykle geometryczne wzory (kółka, paski, gwiazdki, romby itp.). Tym samym sceneria, która dookreślałaby miejsce akcji, niemal nie istnieje. W *Schnell!* w formie „cytatów z rzeczywistości” czterokrotnie pojawiają się fragmenty fotografii przedstawiających obóz koncentracyjny (betonowe słupy z drutem kolczastym, obozowe baraki), na których tle umieszczona została rysunkowa bohaterka. Czopowicz przywołuje

[31] J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 35.

w swym komiksie wizualną symbolikę Zagłady, automatycznie rozpoznawalną przez czytelnika. Treści konotowane przez wykorzystane materiały archiwalne w połączeniu z wybraną konwencją graficzną, sposobem przedstawiania postaci, fabułą ukazują wyraźnie nadużycie, którego dopuściła się autorka, rażącą niestosowność ujęcia tematu.

Wybrane wątki narracji o Zagładzie, jej symbolika w obrębie kultury popularnej coraz częściej sprowadzane są do roli fabularnych i wizualnych prefabrykatów, poddawane są różnorodnym, coraz swobodniejszym zabiegom dekontekstualizacji i rekontekstualizacji. Określone aspekty Zagłady wykorzystane zostają jako elementy utworów gatunkowych, sfunkcjonalizowane na użytek melodramatycznej, sensacyjnej, fantastycznej czy pornograficznej fabuły. Obozowa i faszystowska ikonografia przestają funkcjonować jako symbole tragedii milionów ludzi oraz symbole totalitarnej nazistowskiej ideologii i jej zbrodni, stają się natomiast konwencjonalnymi elementami scenograficznymi funkcjonującymi na podobnych zasadach jak zestereotypizowane przestrzenie, dekoracje i rekwizyty wykorzystywane w filmowych horrorach czy thrillerach. Przedstawienie obozu koncentracyjnego nie jest już wizualnym znakiem ludzkiego upodlenia, masowej śmierci, zbrodni, zamienia się w umowną krainę grozy i sensacji. Fascynujące postacie nazistowskich zbrodniarzy wojennych w wersji pop całkowicie wypierają z masowej wyobraźni postacie ich ofiar – anonimowych, zbyt licznych, a przez to mało interesujących...

Widoczna w obrębie kultury popularnej tabloidyżacja Holocaustu polegająca na jego pornografizacji, eksponowaniu tego, co makabryczne i sensacyjne wychodzi naprzeciw oczekiwaniom i preferencjom szerokiego kręgu odbiorców. Dokonywane przez nazistów w obozach koncentracyjnych zbrodnie potraktowane zostają jako pretekst dla ukazywania przemocy i zła w atrakcyjnej fabularnie i wizualnie formie. Mateusz Kareński-Tschurl w tekście dotyczącym przemocy we współczesnym kinie popularnym zwraca uwagę na jej estetyzację oznaczającą prezentowanie zachowań agresywnych, destrukcyjnych w sposób, który umożliwia ich ocenę w kategoriach estetycznych, nie zaś etycznych^[32]. Autor artykułu wskazuje również na inne istotne zjawisko:

Wszystkożerna kultura masowa spowodowała, że najgroźniejsze motywy „sztuki wysokiej” poddane zostały upraszczającej obróbce, która doszczętnie wyjałowiła je z ostatniej zapory przed niedojrzałym konsumentem: „komplikacji materiału” – estetycznej, ideologicznej, myślowej etc. Niezależnie bowiem od „transgresyjnej atrakcyjności”, by posłużyć się pojęciem Bataille’a, dzieła kultury wysokiej zawsze utrudniały dostęp do swego niebezpiecznego kwantum odbiorcom niewykształconym. [...] Zło, agresja, przemoc przeniknęły z nich do kultury masowej, co gorsza – w czystszej, wyizolowanej postaci. Wyizolowanej, znaczy właśnie poddanej

[32] M. Kareński-Tschurl, *Estetyzacja przemocy we współczesnym kinie popularnym*, w: *Przemoc na ekranie*

nie, red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Poznań 2001, s. 206.

dotatkowej estetyzacji i pozbawionej przyczynowo-skutkowego odniesienia, samocelowej. Tutaj bowiem wkracza na powrót czynnik ekonomiczny. Gdyby nie estetyzacja, przedstawianie „całościowego aktu przemocy”, wraz ze skutkami, jakie ono wywiera, dla wielu okazałoby się nie do przyjęcia^[33].

Rozważania te odnieść można również do sposobów przedstawiania Zagłady w tekstach kultury popularnej, które z uwagi na to, że adresowane są do jak najszerszego kręgu odbiorców dokonują zwykle symplifikacji wszelkich treści, starają się je również za wszelką cenę „uatrakcyjnić”. Tworząc obraz Holocaustu „dla mas”, dokonuje się równocześnie trywializacji przemocy i zła związanych z hitlerowskim ludobójstwem. Bardzo istotny okazuje się w tym przypadku również czynnik ekonomiczny. Motywowane względami finansowymi zinstrumentalizowanie Zagłady pokazuje, że każde doświadczenie nawet to najbardziej tragiczne, zamienić można w towar. Komercjalizacja Holocaustu skutkuje jego banalizacją, pozbawia bezprecedensową tragedię jej właściwego wymiaru, zwalnia odbiorcę z konieczności bolesnej refleksji. Pop-Holocaust przesłania Holocaust – fakt historyczny i jego moralne konsekwencje.

[33] Ibidem, s. 210-211.