

Olga WESOŁOWSKA 

Uniwersytet Łódzki

olga.wesolowska@edu.uni.lodz.pl

ODKRYWANIE ŻYDOWSKIEJ TOŻSAMOŚCI W POWOJENNEJ AUSTRII NA PRZYKŁADZIE FILMU *ŚPIĄCE PSY HANNY* ANDREASA GRUBERA

ABSTRACT Rediscovering Jewish Identity of Post-war Austria in Andreas Gruber's *Hanna's Sleeping Dogs*

The trauma of the Holocaust, despite being dismissed for many years, has profoundly shaped the identity of successive generations of Jews. The main character of the film *Hanna's Sleeping Dogs* (*Hannas schlafende Hunde*, 2016, Andreas Gruber) inherits the trauma of the tragic events of World War II, even though she initially remains unaware of her Jewish heritage. Upon discovering the family secret, the nine-year-old Johanna embarks on a journey to unravel her true identity. This task proves challenging in Austria, where anti-Semitism still prevailed in the 1960s, and "the myth of Hitler's first victim" dominated the public discourse. The article aims to identify the stylistic devices employed in depicting the struggle between memory and (post)memory of tragic events. It also focuses on how Gruber narrates the story of trauma passed down from generation to generation and examines the representation of Jewish figures in his films. In addition, the film is analyzed within a sociocultural context to highlight its relevance to public discussions about Jewish identity in post-war Austria.

Keywords: Austrian cinema, Jews in Austria, postmemory, trauma

Słowa kluczowe: kino austriackie, Żydzi w Austrii, postpamięć, trauma

*Nielatwo być dobrą Żydówką, zbyt wiele złego się wydarzyło*¹ – zauważa jedna z bohatererek austriackiego filmu *Śpiące psy Hanny* (oryg. *Hannas schlafende Hunde*, 2016, reż. Andreas Gruber), zrealizowanego na podstawie książki Elisabeth Escher o tym samym tytule². Jego akcja rozgrywa się w latach 60. XX wieku w Wels. W tamtym okresie dyskurs o drugiej wojnie światowej był zdominowany w Austrii przez „mit pierwszej ofiary”³, zgodnie z którym Anszlus do III Rzeszy był aktem przemocy Hitlera. Ruth Beckermann nazywa go *mitem założycielskim Drugiej Republiki*⁴. Podstawę do jego funkcjonowania stworzyła deklaracja moskiewska z 1943 roku podpisana przez ZSRR, Wielką Brytanię, USA i Chiny, w której Austrię nazwano *pierwszym wolnym krajem, który stał się ofiarą hitlerowskiej agresji*⁵. Okres po 12 marca 1938 roku przedstawiano jako okupację, a w powojennej narracji o latach 1938-1945 podkreślano opór, który Austriacy rzekomo stawiali nazistowskiej polityce. W tej sytuacji właściwie nie istniała przestrzeń na debatę wokół kwestii wyjątkowości Zagłady. Ofiary żydowskie zostały zrównane z innymi ofiarami wojny, w tym z poległymi na froncie żołnierzami Wehrmachtu⁶. W powojennej Austrii silne były także nastroje antysemickie. Andreas Gruber w swoim filmie ukazuje, jak w takich okolicznościach mogła kształtować się tożsamość tzw. drugiego pokolenia Żydów, czyli dzieci Ocalałych z Holocaustu.

Reżysera można uznać za przedstawiciela nowego kina austriackiego, specjalizującego się – według Dassanowsky’ego i Specka – w obalaniu mitów, ukazywaniu zakłamania i szokowaniu odbiorcy⁷. Jest twórcą, który w swoich dziełach mierzy się z austriacką niepamięcią. Według definicji w *Leksykonie kultury pamięci* „niepamięć” jest to *społecznie znacząca luka w pamięci zbiorowej, dotycząca postaci i faktów o istotnym znaczeniu dla zbiorowości, co odróżnia ją od naturalnego procesu zapominania, który nie powoduje uszczerbku dla teraźniejszej czy przyszłej kultury lub tożsamości*⁸. Gruber często zwraca uwagę na luki w austriackiej pamięci zbiorowej. Jednym z jego najważniejszych filmów było *Polowanie na zające – Nie ma litości dla czystego tchórzostwa* (oryg. *Hasenjagd – Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen*, 1994) – o masakrze w Mühlfvier-tel w lutym 1945 roku. Sam reżyser uważa *Śpiące psy Hanny* za pewną kontynuację tego obrazu⁹. Podczas gdy w *Hasenjagd* jednym z głównych tematów jest współuczestnictwo

¹ Cytuję za ściągą dialogową *Hannas schlafende Hunde* (2016, reż. Andreas Gruber). Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych pochodzą od autorki artykułu, chyba że zaznaczono inaczej.

² Zob. E. Escher, *Hannas schlafende Hunde*, Salzburg–Wien 2010.

³ Zob. H. Uhl, *Das „erste Opfer“: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft” 2001, nr 30 (1), s. 19-34.

⁴ Zob. R. Beckermann, *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, wyd. II, Wien 2005, s. 41.

⁵ Cyt za: H. Uhl, *Das „erste Opfer“* ..., s. 21.

⁶ Zob. K. Franczak, *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013, s. 54-58.

⁷ Zob. R. von Dassanowsky, O.C. Speck, *Introduction. New Austrian Film: The Non-exceptional Exception*, [w:] *New Austrian Film*, red. tychże, New York 2011, s. 1-17.

⁸ P.T. Kwiatkowski, *Niepamięć*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 272-273.

⁹ Zob. K. Nussmayr, „*Hannas schlafende Hunde*”: *Im Welsker Keller wartet noch der Nazi* „Die Presse”,

Austriaków w zbrodniach nazistowskich, to w ekranizacji powieści Escher na pierwszy plan wysuwa się krytyka mitu pierwszej ofiary i powojennego społeczeństwa austriackiego. Jak zauważył jeden z recenzentów: *Wprawdzie w „Śpiących psach Hanny” nie słychać już okrzyków Heil Hitler, ale mentalność mieszkańców Wels niewiele się zmieniła*¹⁰. W centrum zainteresowania tego artykułu znajdują się trauma, pamięć oraz postpamięć Holokaustu, wpływające na życie trzech głównych protagonistek – tytułowej Hanny (dziewięcioletniej dziewczynki), jej matki Kathariny oraz babki Ruth, a także innych mieszkańców Wels, co prowadzi do konfliktu pamięci pomiędzy żydowskimi bohaterkami a przedstawicielami austriackiego społeczeństwa większościowego. Wynika on z tego, w jak różny sposób Żydzi i Austriacy w latach 60. XX wieku myśleli o wydarzeniach II wojny światowej. Podczas gdy wśród wielu austriackich Żydów wspomnienia szykan i antysemickich nagonek ze strony współobywateli były wciąż żywe, to Austriacy wypierali swoją współodpowiedzialność za prześladowania i zbrodnie przeciwko mniejszości żydowskiej, kreując się na ofiary hitlerowskiej polityki. Jak zauważa Piotr Forecki, *to właśnie różny sposób interpretowania i pamiętania przeszłości leży u źródeł konfliktu toczonego w imię uznania odmienności doświadczeń i wynikających z nich tożsamości*¹¹.

Dla Ruth i Kathariny pamięć o tragedii Holokaustu należy do sfery pamięci indywidualnej, jeśli odwołamy się do kategoryzacji zaproponowanej przez Jana Assmanna¹². Natomiast dla Hanny jest to fragment pamięci komunikacyjnej, którą współtworzą opowieści babci – co pokazuje film Grubera. Jest to również rodzaj postpamięci w rozumieniu Marianne Hirsch. Badaczka wprowadziła ten termin, aby opisać rodzaj pamięci, w której podmiot łączy swoje doświadczenia z tym, co poznał dzięki opowieściom najbliższych¹³. Losy trzech głównych bohaterek filmu przypominają nie tylko o różnych formach pamiętania, ale też pokazują, w jaki sposób Ocalali radzili sobie z traumą Holokaustu. Przeżycie Zagłady jest często przedstawiane w literaturze przedmiotu jako *wzór doświadczenia traumatycznego*¹⁴. W ostatnich latach trauma, którą pierwotnie zajmowały się nauki medyczne i psychologia, stała się przedmiotem badań innych dyscyplin¹⁵, w tym również filmoznawstwa¹⁶. Przyczyniło się do tego m.in. za-

2016, 5 IV, [online], <https://www.diepresse.com/4960777/hannas-schlafende-hunde-im-welser-keller-wartet-noch-der-nazi>, 4 XI 2022.

¹⁰ Tamże.

¹¹ P. Forecki, *Konflikt pamięci*, [w:] *Modi memorandi...*, s. 194.

¹² Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015, s. 64-71.

¹³ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, no. 29 (1), s. 103-128.

¹⁴ T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. tegoż, Kraków 2015, s. 22.

¹⁵ Zob. tamże, s. 6-8.

¹⁶ Warto przywołać pracę Joshui Hirscha o traumie Holokaustu i kinie. W literaturze polskojęzycznej znaczący jest dorobek Tomasza Łysaka, który zajmuje się zagadnieniem posttraumy w filmach dokumentalnych o Zagładzie. Zob. J. Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia 2004, a także T. Łysak, *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016.

interesowanie Szosa i badaniami nad Zagładą¹⁷, co można wiązać ze zwrotem pamięciowym w naukach humanistycznych. Definiując traumę, Katarzyna Bojarska pisze: *Trauma pojawia się w następstwie zdarzenia odznaczającego się szczególną intensywnością. Ten, kto jej doświadcza, staje się niezdolny do jej przyswojenia i adekwatnej reakcji na nią. Oznacza ona wstrząs i jego patogenne skutki dla psychiki jednostki, a w ujęciu zbiorowym dla organizacji społeczności*¹⁸. Film Grubera skupia się na indywidualnym wymiarze traumy Ruth i jej córki. Warto jednak zaznaczyć, że Holokaust jest również przykładem traumy, która wpłynęła na całe zbiorowości, można więc go analizować jako rodzaj traumy kulturowej czy społecznej¹⁹.

Ruth razem z dziećmi przeżyła II wojnę światową, ukrywając się w Wels. Ona i matka Hanny²⁰ to postaci, których życie naznaczone jest traumą. Obie są Ocalałymi z Holokaustu, lecz w zupełnie inny sposób radzą sobie z tragicznymi wspomnieniami. Postać babci łączy w sobie dwa typy obrazów charakterystycznych dla sposobu przedstawienia Żydów w powojennej kinematografii – ofiarę i mściciela²¹. Na pierwszy plan wysuwa się postać Ruth jako Ocalałej, co Gruber podkreśla, odwołując się do dwóch istotnych symboli Holokaustu – pociągów i walizek. Bohaterka boi się tych pierwszych, co dla widza może stanowić wskazówkę dotyczącą wspomnień Ruth o transportach jej bliskich do obozów Zagłady. Odgłosy pociągu można uznać – odnosząc się do terminologii z zakresu badań nad traumą – za rodzaj flashbacku z traumatycznych wydarzeń. Spacerując z wnuczką wzdłuż torów, kobieta przytula mocno dziewczynkę, gdy tylko docierają do niej odgłosy kolei. W jednej ze scen wpada w panikę, kiedy słyszy nadjeżdżający pociąg oraz ujadanie psów, a wnuczki akurat przy niej nie ma. O przeżytej traumie świadczy też zachowanie Ruth w scenie, gdy cała rodzina musi ewakuować się z mieszkania, ponieważ strażacy rozbrajają znalezione na osiedlu starą bombę. Jako jedyna zabiera ze sobą walizkę, którą ma zawsze spakowaną i gotową na okoliczność ucieczki.

Istotna jest stylistyka, na którą zdecydował się reżyser w momentach, gdy bohaterka opowiada o wydarzeniach z II wojny światowej. Akcja filmu rozgrywa się wiosną, dominują jasne barwy, na co zwraca uwagę Jakub Gortat²². Natomiast wszystkie sceny, w których dochodzi do konfrontacji z przeszłością, zostały nakręcone w niskim kluczu oświetleniowym. Dla Ruth pamięć jest źródłem traumy, która uwidacznia się w sytuacjach, gdy bohaterka jest wystawiona na bodźce przypominające o przeżytej tragedii. Odgłosy pociągów, ujadanie psów, ewakuacja czy wizyta policji ewokują przeszłość. Ekspozowanie jej traumy sprawia, że bohaterka postrzegana jest przede wszystkim jako ofiara.

¹⁷ Zob. T. Łysak, *Trauma – od genealogii...*, s. 15.

¹⁸ Zob. K. Bojarska, *Trauma*, [w:] *Modi memorandi...*, s. 501.

¹⁹ Zob. *tamże*, s. 505-506.

²⁰ Widz niewiele dowiaduje się o kondycji psychicznej drugiej córki. Jest ona bohaterką drugoplanową.

²¹ Zob. O. Bartov, *The „Jew” in Cinema, From „The Golem” to „Don’t Touch My Holocaust”*, Bloomington 2005.

²² Zob. J. Gortat, „*Hannas schlafende Hunde*” (2016): *Andreas Gruber’s and Elisabeth Escher’s Coming to Terms with the Nazi Past in Austria*, „Journal of Austrian Studies” 2020, vol. 53, no. 4, s. 82-83.

Postać Ruth można też powiązać z obecnym w kulturze motywem żydowskiego mściciela²³, który dąży do tego, aby byłym nazistom wymierzyć sprawiedliwość zgodnie ze starotestamentową zasadą „oko za oko, ząb za ząb”. Pokazuje to scena pożaru. Kiedy Ruth dowiaduje się, że w piwnicy został uwięziony Leitinger, mówi: *Powinien spłonąć, niczym w piekle*²⁴. Te słowa budzą sprzeciw córki oraz wnuczki, choć Leitinger, były nazista i antysemita, jest jednym z głównych antagonistów. Z opowieści bohaterek wiadomo, że mężczyzna w trakcie wojennego bombardowania wygonił Ruth z dziećmi ze schronu. Wtedy kobieta straciła wzrok, gdyż za długo wpatrywała się w wybuchający granat. Gdy ciało Leitingera wyciągnięto z piwnicy, bohaterka nakazała otworzyć okno i stwierdziła: *Tak pachnie sprawiedliwość*²⁵. Lea Wohl von Haselberg zauważa, że problematyczna jest ocena moralna żydowskich protagonistów, którzy nie są ofiarami przemocy, lecz jej sprawcami²⁶. Ruth nie sięga jednak do przemocy – pragnie jedynie zemsty.

Zupełnie inna jest jej córka. W Katharinie nie ma chęci zemsty, wręcz przeciwnie, kobieta w ogóle nie chce rozmawiać o wydarzeniach z przeszłości. Gdy jedna z sąsiadek po raz kolejny przeprosza ją za to, co działo się w trakcie wojny, ta reaguje zdenerwowaniem. Katharina chciałaby stać się niewidoczna. Takie życzenie formułuje nawet w jednej z rozmów z mężem. Jej chęć wtopienia się w tłum jest ważnym tematem filmu i ujawnia się już w pierwszej scenie, w której rodzina idzie do kościoła. Katharina pyta się, czy jej kapelusz jest odpowiedni, ponieważ nie chce rzucać się w oczy. Bohaterka zabrania dzieciom wystąpić w konkursie muzycznym, gdyż boi się, że tym samym ściągną uwagę na całą rodzinę. Jej zachowanie wpływa znacząco na Hannę – dziewczynce wydaje się, że ponosi odpowiedzialność za nastroje matki. Gdy kobieta wychodzi z domu po kłótni o udział dzieci w konkursie, Hanna obawia się, że ta nigdy nie wróci. Pod wpływem strachu rezygnuje ze swoich planów. Świadczy to o tym, że *postpamięć ma wpływ na dokonywane przez jednostkę wybory reguł etycznych, postaw i wartości*²⁷.

Postać Kathariny symbolizuje pokolenie Żydów, którzy po 1945 roku pragnęli ułożyć sobie nowe życie w Austrii. Dla ich dzieci urodzonych po wojnie oznaczało to milczenie o żydowskich korzeniach. Jak zauważa Dagmar C.G. Lorenz, za wszelką cenę starali się zasymilować z austriackim społeczeństwem oraz uzyskać uznanie katolickiej większości²⁸. Aby to osiągnąć, Żydzi byli w stanie zaakceptować nawet przejawy antysemityzmu bądź ukrywać swoje pochodzenie. Historia Hanny pokrywa się ze wspomnieniami z dzieciństwa Ruth Beckermann, które opisała w książce *Unzugehörig*.

²³ W 2022 r. Muzeum Żydowskie we Frankfurcie poświęciło specjalną wystawę temu motywowi. Zob. Rache. *Geschichte und Fantasie. Begleitband zur Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt*, red. M. Czollek, M. Wenzel, E. Riedel, München 2022.

²⁴ Cytuję za ścieżką dialogową *Hannas schlafende Hunde* (2016, reż. Andreas Gruber).

²⁵ *Tamże*.

²⁶ Zob. L. Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren Im (west-)deutschen Film und Fernsehen Nach 1945*, Berlin 2016, s. 56.

²⁷ K. Kaniowska, *Postpamięć*, [w:] *Modi memorandi...*, s. 390.

²⁸ Zob. D.C.G. Lorenz, *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*, [w:] *A History of Austrian Literature 1918-2000*, red. K. Kohl, Rochester, Woodbridge, 2010, s. 193.

Österreicher und Juden nach 1945 (pol. *Nieprzynależący. Austriacy i Żydzi po 1945 roku*): *Nie milczeliśmy o tym, że jesteśmy Żydami, po prostu o tym nigdy nie mówiliśmy*²⁹. Można więc uznać, że jest to los, którego doświadczyło wielu Żydów z drugiego pokolenia, czyli dzieci Ocalałych. Różnice między drugim a trzecim pokoleniem (wnukami) opisuje w swoich pracach m.in. Andrea von Treuenfeld³⁰. Postawa Kathariny budzi także skojarzenia z tym, co Aleida Assmann opisuje jako *milczenie symptomatyczne*³¹. Straumatyzowane ofiary boją się opowiadać o swoich przeżyciach. Gdy takie milczenie występuje równocześnie z innymi typami milczenia (ze strony sprawców oraz ze strony społeczeństwa), to problematyczne wydarzenia mogą zostać wyparte z dyskursu publicznego oraz ze zbiorowej pamięci. Tak stało się w społeczeństwie austriackim, które w latach 60. XX wieku uznawało się za „pierwszą ofiarę Hitlera”. Udział Austriaków w zbrodniach nazistowskich i prześladowanie Żydów trafiły do sfery austriackiej niepamięci.

Milczenie o przeszłości to znaczący element w biografiach osób, które przeżyły Holokaust³². Dla filmowych reprezentacji Ocalałych kluczowe jest ukazanie ich traumy. Haselberg opisuje dwa sposoby pozwalające zasygnalizować, że żydowscy bohaterowie przeżyli coś traumatycznego: *Psychiczna charakteryzacja Ocalałych następuje po pierwsze poprzez wyjaśniające sceny. W nich inne postaci mówią o Ocalałych i ich doświadczeniach albo opisują ich stan psychiczny. [...] Po drugie wgląd w psychikę bohatera jest możliwy, gdy wewnętrzne procesy stają się widoczne za sprawą cielesnych symptomów*³³. Katharina jest osobą chłodną, ma problemy z okazywaniem czułości dzieciom. W konstrukcji psychicznej bohaterki decydującą rolę odgrywa nie tyle trauma wydarzeń II wojny światowej, ile ta spowodowana wykorzystywaniem seksualnym. Katharina była bowiem molestowana przez mężczyznę, który zapewniał jej pracę i ochronę przed nazistami³⁴. Jej problemy psychiczne stają się widoczne przede wszystkim poprzez cielesne reakcje w momencie kontaktu z oprawcą, który nadal mieszka w okolicy i sprawuje wysokie stanowisko. Kobieta zamiera, gdy ten staje koło niej, a po konfrontacji wybiega na ulicę i z trudem łapie oddech. Znaczące jest również, że scena, która ukazuje tworzącą się nieć porozumienia między Kathariną a jej córką, to ta, w której Hanna siedzi na klatce schodowej po tym, jak Leitinger próbował ją zgwałcić. Dziewczynka nie przyznaje się rodzicom do tego, co zaszło, a zadrapania tłumaczy wypadkiem na rowerze. Mimo to wydaje się, że Katharina domyśla się prawdy. Kuca na schodach naprzeciwko córki i wpatruje się w nią pełna troski. W tej scenie Gruber zrezygnował z muzyki ilustrującej. Cisza staje się symbolem niewyobrażalnego dramatu, który w tym momencie połączył

²⁹ R. Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 121.

³⁰ Zob. A. von Treuenfeld, *Erben des Holocaust. Leben zwischen Schweigen und Erinnerung*, Gütersloh 2017; a także zob. też, *Leben mit Auschwitz. Momente der Geschichte und Erfahrungen der Dritten Generation*, Gütersloh 2020.

³¹ Zob. A. Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2020, s. 56-57.

³² Zob. I. Surynt, M. Zielińska, *Milczenie*, [w:] *Modi memorandi...*, s. 236.

³³ L. Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 221.

³⁴ W jej postaci można doszukiwać się inspiracji figurą pięknej Żydówki.

matkę i córkę. Kontrastuje to też ze sceną samego molestowania, której stylistyka – na co zwraca uwagę Gortat – przypomina horror³⁵.

Jest to jedna z najważniejszych scen dla rozwoju fabuły, ponieważ to właśnie wtedy Hanna dowiaduje się od swojego prześladowcy, że jest Żydówką. Dziewczynka na początku nie zdawała sobie sprawy ze swoich żydowskich korzeni, ponieważ wychowano ją na przykładną katoliczkę. Nie rozumie, dlaczego w szkole słyszy od jednego z kolegów: *Moja mama miała rację, z wami lepiej nie mieć nic wspólnego*³⁶. Nie wie nawet do końca, co oznacza to, że „jest Żydówką”. W konfesjonale pyta się księdza, czy to grzech. Jego odpowiedź, *Żydzi byli pierwszą wielką miłością naszego Boga, ale później ukrzyżowali pana Jezusa*³⁷, przypomina o katolickim antysemityzmie, który w powojennej Austrii pozostawał bardzo silny³⁸. Potwierdzają to również wspomnienia Beckermann, która w filmie *Walc Waldheima (Waldheims Walzer, 2018)* opowiada o codziennym obowiązku odmawiania modlitwy w szkole. Wieszący na ścianie krzyż stanowił pretekst dla jej koleżanek do przypominania, że to właśnie Żydzi zabili Chrystusa. Nie dziwi więc, że po odkryciu rodzinnej tajemnicy Hanna obsesyjnie myje sobie usta, jakby bała się, że bycie Żydówką jest czymś brudnym. Następnie choruje przez kilka dni. Gdy wyznaje babci swoje zmartwienia, ta uspokaja ją: *Tak, oczywiście, jesteś Żydówką, ale to nie powód, aby wyczyniać taki cyrk*³⁹, a następnie dodaje: *Żyd to po prostu Żyd. [...] Każdy powinien być tym, kim jest*⁴⁰. Dziewczynka zdaje się akceptować jej wyjaśnienie i wypytuje babcię o szczegóły rodzinnej historii. Choć opowieść Ruth można uznać za brutalną – kobieta nie oszczędza wnuczce takich uwag jak: *jest jeszcze wiele osób, które chciałyby nas zagazować*⁴¹ – to i tak Hanna zwierza się później matce: *Jestem szczęśliwa, że już wiem*⁴².

Postpamięć o Holokauście zaczyna odgrywać coraz większą rolę w kształtowaniu tożsamości dziewczynki. Sugeruje to scena, w której rysuje na przedramieniu numer obozowy dziadka, znaleziony wśród dokumentów w domu. Hirsch w artykule *The Generation of Postmemory* poświęca wiele uwagi fotografiom, które uznaje za najistotniejsze medium przekazywania międzypokoleniowej traumy⁴³. W rodzinie Hanny brakuje pamiątkowych fotografii. *Każde zdjęcie mogło nas zdradzić*⁴⁴ – wyjaśnia Ruth. Ich substytutem stają się wspomniane dokumenty. Numer obozowy to ważny symbol dla wizualnych reprezentacji Ocalałych. Gdy pojawia się w filmach,

³⁵ Zob. J. Gortat, *Hannas...*, s. 79-80.

³⁶ Cytuję za ścieżką dialogową *Hannas schlafende Hunde* (2016, reż. Andreas Gruber).

³⁷ *Tamże*.

³⁸ Zob. M. Falter, *Immer noch Antisemiten? Katholischer Antisemitismus in Österreich nach 1945*, [w:] *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, red. Ch. Hainzl, M. Grimm, Leipzig 2022, s. 183-197.

³⁹ Cytuję za ścieżką dialogową *Hannas schlafende Hunde* (2016, reż. Andreas Gruber).

⁴⁰ *Tamże*.

⁴¹ *Tamże*.

⁴² *Tamże*.

⁴³ Zob. M. Hirsch, *The Generation...*, s. 103-128.

⁴⁴ Cytuję za ścieżką dialogową *Hannas schlafende Hunde* (2016, reż. Andreas Gruber).

zazwyczaj ukazywany jest w zbliżeniu⁴⁵. Tak dzieje się też w *Śpiących psach Hanny*. Haselberg zauważa: *Z jednej strony jest on [numer obozowy – przyp. O.W.] częścią tożsamości i biografii Ocalałych [...]. Z drugiej strony sprawia, że dla środowiska (a także dla widzów) stają się oni rozpoznawalni i tym samym dochodzi do podziału*⁴⁶. Malując numer obozowy na przedramieniu, Hanna sama podkreśla swoją Inność, którą powoli sobie uświadamia. O jej przemianie w metaforyczny sposób świadczy scena obcinania długich warkoczy. Nowa fryzura przypomina tę noszoną przez Katharinę. Wizualne upodobnienie się do matki można dodatkowo odczytać jako symbol silnej więzi między bohaterkami, na której kształt wpłynęła post pamięć o traumatycznych wydarzeniach. Obcinanie włosów budzi również skojarzenia z obozami koncentracyjnymi. Sterty ściętych włosów, obok walizek i butów, stanowią jeden z dowodów rzeczowych terroru⁴⁷.

Znaczący jest sposób, w jaki dziewczynka dowiadyuje się o swoich żydowskich korzeniach. Dochodzi do tego w piwnicy, gdzie bohaterka została zaatakowana przez dozorcę. Sam wybór miejsca nie jest przypadkowy, co podkreśla Gortat w swojej analizie filmu⁴⁸. W austriackiej kulturze piwnica ma bowiem symboliczną funkcję. W dziełach tamtejszych twórców odnosi się do tego, co ukryte, wyparte i nie powinno ujrzyć światła dziennego. Dzisiaj w austriackim dyskursie piwnice kojarzą się przede wszystkim ze sprawami Josefa Fritzla oraz Nataschy Kampusch, ale ta symbolika pojawiała się u austriackich artystów jeszcze na długo przed tymi tragediami. W *Śpiących psach Hanny* ukrycie w piwnicy nie tylko nazisty, ale również tajemnicy o żydowskich korzeniach można odczytywać jako wyraz mentalności, która panowała w Austrii w latach 60. XX wieku. W tamtym okresie temat rozliczeń ze zbrodniami II wojny światowej, jak i dyskusja o żydowskich ofiarach stanowiły tabu. W piwnicy w filmie Grubera skrywa się nazista i antysemita o pedofilskich skłonnościach, który grozi dziewczynce, że jeśli nie będzie mu uległa, to powie wszystkim, że są Żydami. *Musisz poświęcić się dla swojej rodziny*⁴⁹ – żąda. Hanna ucieka, przerywając tym samym krąg bycia ofiarą. Wydaje się, że symbolizuje ona pokolenie austriackich Żydów, którzy w przyszłości przestaną milczeć i nie będą się chować jak ich rodzice czy dopasowywać do społeczeństwa większościowego. To pokolenie, które zaangażuje się w protest przeciwko Waldheimowi⁵⁰ i pod koniec lat 80. ubiegłego wieku, jak pisze Katharina Wegan, doda żydowskiemu życiu

⁴⁵ Zob. L. Wohl von Haselberg, *Und nach dem Holocaust...*, s. 225.

⁴⁶ *Tamże*.

⁴⁷ DPA, *Schuhe, Haare, Koffer: Beweisstücke des Terrors*, „Welt”, 2012, 27 I, [online] https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/thema_nt/article105930970/Beweisstuecke-des-Terrors.html, 19 XI 2022.

⁴⁸ Zob. J. Gortat, *Hannas...*, s. 79-80.

⁴⁹ Cytuję za ścieżką dialogową *Hannas schlafende Hunde* (2016, reż. Andreas Gruber).

⁵⁰ W 1986 wybuchła tzw. afera Waldheima, gdy na jaw wyszła nazistowska przeszłość kandydata na prezydenta, Kurta Waldheima. Więcej o tych wydarzeniach zob. H. Safrian, *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*, [w:] *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, red. L. Dreidemy [i in.], Wien-Köln-Weimar 2015, s. 417-429; a także zob. K. Franczak, *Kalający własne gniazdo...*, s. 56-63.

w kraju nowej odwagi⁵¹. Ponownie daje się zauważyć, jak historia Hanny koresponduje z refleksją Beckermann na temat żydowskiego życia w Austrii po 1945 roku: *dzieci Ocalałych nie chcą więcej milczeć, dyskutować z antysemitami albo zabiegać o współczucie. Niezależnie od tego, jak bolesne były ich doświadczenia z dzieciństwa, to patrząc wstecz, dostrzegają, że poczucie nieprzynależności ostatecznie otworzyło im oczy i świat*⁵².

Sam Gruber sugeruje w filmie, że życie żydowskie w Austrii zmierza ku nowej samoświadomości. Po śmierci Ruth Katharina przestaje się ukrywać. Na pogrzebie cytuje fragment z Księgi Izajasza rozpoczynający się od słów: *Tak mówi Pan, Król Izraela*⁵³, co można odczytywać jako symboliczne zakończenie milczenia o żydowskich korzeniach. Zapowiadała je scena, gdy bohaterowie podczas mszy śpiewali pieśń *Milczeć pragnę, Panie*. W ostatniej sekwencji widzimy Katharinę, gdy opuszcza cmentarz. Kobieta kroczy dumnie, z podniesioną głową. Jest inna niż na początku, gdy szła do kościoła tak, aby nikt nie zwrócił na nią uwagi. Po przełamaniu „symptomatycznego milczenia” tworzy się miejsce na negocjowanie pamięci. Jak zauważa Aleida Assmann, potrzebne do tego jest coś więcej niż tylko zabranie głosu przez ofiary. Istotna jest wola społeczeństwa oraz ewolucja systemu wartości, która wpłynie na jego wrażliwość wobec cierpienia⁵⁴. Mieszkańcy Wels w filmie Grubera nie wydają się gotowi na takie zmiany, na co zwraca uwagę Jakub Gortat, opisujący lokalną społeczność jako wrogą i bezduszną⁵⁵. Nadzieja tkwi jednak w młodym pokoleniu, które reprezentują Hanna i jej kuzyn Wolfi. Oboje obciążeni postpamięcią wydarzeń II wojny światowej (choć w zupełnie innym wymiarze) znajdują nić porozumienia i starają się nawzajem wspierać.

Katharina, Hanna oraz Ruth to bohaterki, z którymi widz na zmianę albo sympatyzuje, albo im współczuje. Zostały one przeciwstawione trzem głównym antybohaterom – Leitingerowi, szwagrowi Kathariny i nauczycielce religii. Leitinger nie jest wielowymiarową postacią, ponieważ Gruber ukazuje go jedynie jako ucieleśnienie czystego zła (agresywny alkoholik, nazista, antysemita, pedofil). Ten radykalny wymiar zła Gortat łączy z obecną w austriackiej literaturze, szczególnie u Thomasa Bernharda, sztuką przesadzania⁵⁶ (niem. *Übertreibungskunst*)⁵⁷. Tendencja ta widoczna jest też w wizerunkach dwóch innych antybohaterów. W kontekście tego artykułu istotne wydaje się, że są to postaci, które zostały naznaczone traumą. Szwagier Kathariny, weteran Wehrmachtu, walczył na froncie wschodnim. Gruber portretuje go przede wszystkim jako agresywnego, nadużywającego alkoholu mężczyznę, który bije żonę i dziecko.

⁵¹ Zob. K. Wegan, *Vielfachcodierungen des Gedächtnisses... anhand eines bronzenen Fallbeispiels in Österreich*, s. 15, [online], https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/an-der-grenze-216_Katharina_Wegan.pdf, 4 XI 2022.

⁵² R. Beckermann, *Unzugehörig...*, s. 11.

⁵³ Iz 44,6.

⁵⁴ Zob. A. Assmann, *Formen...*, s. 57.

⁵⁵ Zob. J. Gortat, *Hannas...*, s. 81-82.

⁵⁶ Trzeba jednak zaznaczyć, że film Grubera ma dość klasyczną strukturę narracyjną. Można go uznać za film stylu zerowego. Daleko mu do literackich eksperymentów na miarę Bernharda.

⁵⁷ Zob. J. Gortat *Hannas...*, s. 76.

W nocy wyrwa synka ze snu, aby przeprowadzić z nim szkolenie na wypadek kolejnej wojny, co może sugerować poważne problemy psychiczne. Reżyser nie poświęca jednak uwagi temu, jak wydarzenia wojenne mogły wpłynąć na jego psychikę. Tym samym tworzy kolejnego jednowymiarowego bohatera.

Traumą naznaczona jest też antypatyczna nauczycielka religii, która nie raz ośmiesza Hannę w trakcie lekcji. Jej metody dydaktyczne i wychowawcze budzą wątpliwości. W momencie irytacji kobieta krzyczy na dziewczynkę i nazywa ją głupią krową, ponieważ ta wstydzi się śpiewać przed całą klasą. Nauczycielka wydaje się mieć obsesję na punkcie rodziny tytułowej bohaterki. Ciągłe wypytuje Hannę, skąd pochodzi jej babcia. Próbuje zakazać Ruth wstępu do kościoła, gdy na jaw wychodzą jej żydowskie korzenie. Nauczycielka jest Niemką sudecką (niem. *Sudetendeutsche*) i jedną z wypędzonych. Jej wojenne doświadczenia zawarte są w filmie w dwóch zdaniach: *Czesi splądrowali nasze domy i nocą w bydlęcych wagonach wygnali nas z Teplitz. Mój ojciec nie przeżył*⁵⁸. Trudno oczekiwać, aby takie krótkie wspomnienie wojennych przeżyć zmieniło niezwykle negatywny obraz nauczycielki. Widz prawdopodobnie nie odczuwa żadnego współczucia ani wobec niej, ani wobec przemocowego wuja Hanny.

Choć w *Śpiących psach Hanny* zarysowane zostają konflikty pamięci w Austrii lat 60. XX wieku, to dobitniej wybrzmiewają one tylko w scenie, gdy Hanna zostaje zmuszona przez nauczycielkę do śpiewania w trakcie uroczystości upamiętniającej poległych żołnierzy Wehrmachtu. W obrębie jednej rodziny (wuj Hanny bierze udział w tym wydarzeniu) spotyka się pamięć o „barbarzyńskich aliantach” i dzielnych żołnierzach Wehrmachtu z pamięcią o antysemickich nagonkach oraz ukrywaniu się przed nazistami. W *Śpiących psach Hanny* zderzają się więc bardzo skrajne postawy. Gortat uznaje dzieło Grubera za *najbardziej radykalny austriacki film, który mierzy się z problemem nazistowskiej przeszłości*⁵⁹. Jednocześnie zauważa, że *wyolbrzymienia i radykalizm użyty przez Grubera [...] oferują jedynie wąskie pole interpretacji*⁶⁰.

Reżyser kreśli portret społeczeństwa, w którym obok siebie funkcjonują bardzo różne formy pamięci o wydarzeniach II wojny światowej, lecz nie wszystkie mogą zostać wyartykułowane. Historia, którą Ruth opowiada wnuczce, jest rodzajem przeciw-pamięci wobec narracji zdominowanej przez mit pierwszej ofiary. Termin „przeciw-pamięć” (bądź też „kontr-pamięć”) pozwala nazwać narracje znajdujące się poza dominującym dyskursem o przeszłości. W badaniach nad pamięcią termin ten często stosuje się, aby opisać doświadczenia mniejszości, grup wykluczonych, pomijanych lub nieuprzywilejowanych⁶¹. W powojennej Austrii taką grupę stanowili Żydzi. Sytuacja ta doprowadziła do konfliktu pamięci. To w jego atmosferze dorastało nowe pokolenie austriackich Żydów. Hanna jest przedstawicielką drugiego pokolenia, które – obarczone postpamięcią Holokaustu – prawdopodobnie zacznie o tym konflikcie mówić otwarcie. Tak właśnie budzą się ze snu symboliczne, tytułowe psy Hanny.

⁵⁸ Cytuję za ścieżką dialogową *Hannas schlafende Hunde* (2016, reż. Andreas Gruber).

⁵⁹ J. Gortat, *Hannas...*, s. 76.

⁶⁰ *Tamże*.

⁶¹ Zob. K. Bojarska, M. Solarzka, *Przeciw-pamięć*, [w:] *Modi memorandi...*, s. 396-403.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Formen des Vergessens*, Göttingen 2020.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2015.
- Bartov O., *The „Jew” in Cinema, From „The Golem” to „Don’t Touch My Holocaust”*, Bloomington 2005.
- Beckermann R., *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*, wyd. II, Wien 2005.
- von Dassanowsky R., Speck O.C., *Introduction. New Austrian Film: The Non-exceptional Exception*, [w:] *New Austrian Film*, red. R. von Dassanowsky, O.C. Speck, New York 2011.
- DPA, *Schube, Haare, Koffer: Beweisstücke des Terrors*, „Welt” 2012, 27 I, [online] https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/thema_nt/article105930970/Beweisstuecke-des-Terrors.html.
- Escher E., *Hannas schlafende Hunde*, Salzburg–Wien 2010.
- Falter M., *Immer noch Antisemiten? Katholischer Antisemitismus in Österreich nach 1945*, [w:] *Antisemitismus in Österreich nach 1945*, red. Ch. Hainzl, M. Grimm, Leipzig 2022.
- Franczak K., *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*, Kraków 2013.
- Gortat J., „Hannas schlafende Hunde” (2016): *Andreas Gruber’s and Elisabeth Escher’s Coming to Terms with the Nazi Past in Austria*, „Journal of Austrian Studies” 2020, vol. 53, no. 4, <https://doi.org/10.1353/oas.2020.0063>.
- Hirsch J., *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia 2004.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, no. 29 (1), <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- Lorenz D.C.G., *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*, [w:] *A History of Austrian Literature 1918-2000*, red. K. Kohl, Rochester, Woodbridge 2010.
- Łysak T., *Od kroniki do filmu posttraumatycznego – filmy dokumentalne o Zagładzie*, Warszawa 2016.
- Łysak T., *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba R., Warszawa 2014.
- Rache. Geschichte und Fantasie. Begleitband zur Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt*, red. M. Czollek, M. Wenzel, E. Riedel, München 2022.
- Riepe M., *Kritik zu „Hannas schlafende Hunde”*, „epd Film”, 2016, 24 V, [online] <https://www.epd-film.de/filmkritiken/hannas-schlafende-hunde>.
- Safrian H., *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*, [w:] *Bananen, Cola, Zeitgeschichte. Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*, red. L. Dreidemy [i in.], Wien–Köln–Weimar 2015, <https://doi.org/10.7767/9783205203353-038>.
- von Treuenfeld A., *Erben des Holocaust. Leben zwischen Schweigen und Erinnerung*, Gütersloh 2017.
- von Treuenfeld A., *Leben mit Auschwitz. Momente der Geschichte und Erfahrungen der Dritten Generation*, Gütersloh 2020.

- Uhl H., *Das „erste Opfer“: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*, „Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft“ 2001, nr 30 (1).
- Wegan K., *Vielfachcodierungen des Gedächtnisses... anhand eines bronzenen Fallbeispiels in Österreich*, s. 15, [online] https://www.erinnern.at/themen/e_bibliothek/seminarbibliotheken-zentrale-seminare/an-der-grenze-216_Katharina_Wegan.pdf.
- Wohl von Haselberg L., *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren Im (west-)deutschen Film und Fernsehen Nach 1945*, Berlin 2016.

Olga WESOŁOWSKA – od 2020 roku doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UŁ, związana z Katedrą Filmu i Mediów Audiowizualnych. Absolwentka kulturoznawstwa (spec. filmoznawstwo) oraz filologii germańskiej (spec. tłumaczenia i przekład). W ramach programu Erasmus+ studiowała na Uniwersytecie Ludwika Maksymiliana w Monachium (2017) oraz Uniwersytecie w Kolonii (2019). Otrzymała stypendium GFPS na pobyt badawczy na Uniwersytecie Justusa Liebiga w Gießen (2022), a także stypendium Republiki Austrii na kwerendy w Wiedniu (2023). Autorka książki *Poszukiwanie tożsamości w kraju (nie)pamięci. O dokumentalnej twórczości Ruth Beckermann*.