

MACIEJ FRANCISZCZAK*
ARKADIUSZ KOZIOROWSKI**

MIĘDZY AUSCHWITZ A HIROSZIMĄ – PRZYPADEK
POLSKO-JAPOŃSKIEJ KOPRODUKCJI FILMOWEJ
OGNIE SĄ JESZCZE ŻYWE (1976)
W REŻYSERII NOBITO ABE

Wprowadzenie

Jubileusze wydarzeń powszechnie uważanych za ważne dają asumpt nie tylko do historycznych obchodów, ale i do rewizji ich artystycznych reprezentacji. 27 stycznia bieżącego roku przypadło osiemdziesięciolecie wyzwolenia obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, z kolei 80 lat temu 6 i 9 sierpnia 1945 r. Amerykanie dokonali atomowego ataku na Hiroszimę i Nagasaki. Choć do obu tragedii doszło na antypodach, łączy je nie tylko to, że są dziś postrzegane jako daty graniczne II wojny światowej, ale też fakt, że te dwie największe apokalipsy XX w. dotkliwie traumatyzowały nie tylko jednostki, nie tylko pokolenia, ale całe narody. Wydaje się więc naturalne, że na różne sposoby próbowano zbliżyć do siebie dyskursy na temat Holocaustu i Hiroszimy. Psychiatra i filozof Viktor Frankl szukał płynących z nich „lekcji” w kluczu egzystencjalistycznym: „Od Auschwitz wiemy, do czego zdolny jest człowiek. A od Hiroszimy wiemy, co nam zagraża”¹. Na poziomie symbolicznym przełomowym wydarzeniem był Marsz Pokoju. Ariko Katō pisze o nim, że w 1962 r. czterech młodych Japończyków wyruszyło pieszo z Hiroszimy do Auschwitz, by wziąć udział w obchodach 18. rocznicy wyzwolenia obozu². Ich manifest brzmiał: „Hiroszima jest symbolem sprzeciwu wobec wojny jądrowej, a Auschwitz

DOI: 10.4467/23538724GS.25.011.21948

* ORCID: 0009-0004-4917-8595

** ORCID: 0009-0005-1093-6771

¹ V.E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, tłum. A. Czwojdrak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011, s. 157.

² Zob. A. Katō, *Recepcja Holocaustu w Japonii w perspektywie porównawczej: Auschwitz – Nankin – Hiroszima*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2017, nr 13, s. 233–234.

to symboliczny apel o to, by nigdy więcej nie powtórzyły się tak niehumanitarne czyny”³. Jednak najważniejszym przesłaniem ich „pielgrzymki” stało się hasło wykorzystywane przez ruchy pacyfistyczne i antyatomowe: „No more Hiroshima. Never again Auschwitz”⁴.

Na podstawie opisywanych przez A. Katō reprezentacji polityki pamięci w Polsce i Japonii da się zauważyć, że do większości inicjatyw, których celem było ukazanie analogii między atakami atomowymi a Holocaustem, dochodziło głównie ze strony japońskiej. Badaczka konstatuje, że jednowymiarowe zestawianie ze sobą Hiroshimy i Auschwitz, w celu powołania uniwersalnego symbolu cierpienia, może być ze strony Japończyków próbą rozmycia odpowiedzialności za własne zbrodnie wojenne (masakra nankińska) oraz ulokowania się po stronie ofiar II wojny światowej, a nie jej sprawców. Nie dziwi więc fakt, że propozycja realizacji jednego z nielicznych filmów⁵, który bezpośredniego porównałby dwie tragedie, wyszła od Japończyka. Nobito Abe na początku lat 70. nawiązał współpracę z zespołem filmowym „Kadr”, w wyniku której powstała pierwsza i do dziś jedna z nielicznych koprodukcji polsko-japońskich – *Ognie są jeszcze żywe*. Film ten stanowi przedmiot naszych dalszych rozważań. Mając na względzie kontekst jubileuszowy obrazowanych wydarzeń, niepospolitość wybranego tematu oraz niezwykle ciekawe aspekty realizatorskie, pragniemy włączyć do dyskursu tę zupełnie zapomnianą produkcję. Dodatkowym walorem są wykorzystane przez nas materiały archiwalne oraz konsultacje z kierownikiem produkcji – Ryszardem Kirejczykiem.

Geneza

Filmowe koprodukcje naturalnie najłatwiej realizuje się z państwami sąsiednimi, znajdującymi się w podobnym kręgu kulturowym. Aż do upadku żelaznej kurtyny kraje bloku wschodniego najchętniej współpracowały ze sobą nawzajem, choć zdarzały się także projekty współtworzone z krajami Europy Zachodniej, zwłaszcza

³ Y. Katō, S. Kazimura, *Hiroshima–Aushubittsu heima kōshin: seimen no kiroku* [Marsz Pokoju Hiroshima–Auschwitz: zapisy młodzieży], Kobundō, Tokio 1965, s. 1; cyt. za A. Katō, *Recepcja Holocaustu...*, s. 233–234.

⁴ Zob. A. Katō, *Recepcja Holocaustu...*

⁵ Analizowany przypadek jest pod tym względem naprawdę wyjątkowy, gdyż, wyłączając filmy dokumentalne, które przekrojowo prezentują najważniejsze wydarzenia II wojny światowej, ale nie kojarzą ich ze sobą, podobnych połączeń da się odnaleźć dosłownie kilka. *Wojna i pamięć* (*War and Remembrance*, 1988–1989, reż. D. Curtis) to fabularny miniserial – odyseja po najważniejszych wydarzeniach i miejscach z czasu wojny; Farshad Aminian w 2012 r. zrealizował sześciominutowy film eksperymentalno-galeryjny *Hiroshima, Auschwitz: We Must Not Forget* – uniwersalny paradygmat cierpienia; nie można też pominąć nieformalnej dylogii Alaina Resnais’go: *Noc i mgła* (*Nuit et brouillard*, 1955) i *Hiroshima, moja miłość* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) – o tym drugim obrazie wspominamy więcej w dalszej części tekstu.

od drugiej połowy lat 70.⁶ Znacznie rzadsze są natomiast projekty filmowe tworzone z bardzo odległymi regionami, a nawet jeśli się zdarzały, to pozostawały raczej w obrębie krajów o podobnym profilu ideologicznym, jak czechosłowacko-kambodżański *Devět krubů pekla* (1988). W tym kontekście *Ognie są jeszcze żywe* jawią się jako pewien ewenement. Do dziś zresztą ten kierunek partnerski przy produkcji filmowej nie jest częsty.

Inicjator tej niezwyklej koprodukcji N. Abe przepadł w odmętach historii kina i trudno jest dziś dokładnie opisać jego sylwetkę twórczą. Na podstawie pojedynczych źródeł można stworzyć jedynie przybliżony zarys jego postaci. Urodził się w latach 30. w miejscowości Nirasaki na wyspie Honsiu. Ukończył prawo na prestiżowym uniwersytecie Waseda w Tokio. Naprawdę nazywał się Takao Abe⁷, jednak od lat 70. używał imienia Nobito. Był związany ze środowiskiem Japońskiej Partii Socjalistycznej. Według bazy danych Narodowego Archiwum Filmowego w Japonii zaczynał jako asystent w niezależnym filmie *Hiroszima '66* (1966). Jego reżyserem był Shirai Kōsei, którego twórczość pozostawiała w szczególności sposób związana z hiroszimą tragedią, wcześniej był bowiem asystentem A. Resnais'go na planie *Hiroszima, moja miłość* (1959)⁸. Zainteresowanie tym tematem podzielał także N. Abe: w 1967 r. wyreżyserował film *Unrecorded Youth* poświęcony dzieciom osób, które przeżyły eksplozję. Była to produkcja autorska spoza obiegu komercyjnego, nagrana na taśmie 16 mm⁹ – część środków zapewniła organizacja Nihon Hidankyō¹⁰. Jego następny film to *Koza*¹¹ z 1971 r., był to dokument oprotestuujący obecność wojsk amerykańskich na Okinawie. Jerzy Kawalerowicz wspominał także o drugim dokumencie, poświęconym strajkom kolejarzy, nie figuruje on jednak we wspomnianej bazie danych¹². Podsumowując, N. Abe przed *Ogniami...*

⁶ Zob. A. Imre, *Introduction: Eastern European Cinema from No End to the End (As We Know It)* [w:] *A Companion to Eastern European Cinemas*, ed. A. Imre, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, s. 5; D. Iordanova, *East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios*, „Javnost – The Public” 1999, no. 6, s. 45–60.

⁷ Informację o użyciu drugiego imienia podaje zarówno Ryszard Kirejczyk, jak i japoński klub miłośników kina Shortfilm Researchers. S. Hiroyuki, *548 Unrecorded Youth* [548 『記録なき青春』], <https://tancho.hatenadiary.org/entry/20150222/p3> (dostęp: 7.04.2025).

⁸ Y. Shibata, *Translational Images of Hiroshima and Nagasaki: Knowledge production and Politics of Representation*, Cornell University 2009, praca doktorska, <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/86ac5cb4-0eb6-4683-b165-98239519e176/content> (dostęp: 7.04.2025).

⁹ Narodowe Archiwum Filmowe w Japonii [国立映画アーカイブ 所蔵映画フィルム検索システム], https://nfad.nfaj.go.jp/det.php?data_id=107380 (dostęp: 7.04.2025).

¹⁰ Jest to istniejąca do dziś Japońska Konfederacja Organizacji Ofiar Bomb Atomowej i Wodowej, *notabene* laureat Pokojowej Nagrody Nobla za rok 2024.

¹¹ To romanizacja japońskiego tytułu (czyli zapis japońskiego tytułu przy użyciu alfabetu łacińskiego – rōmaji), nie jego tłumaczenie.

¹² Archiwum FINA, Zbiór Archiwaliów, A-344, poz. 105, Stenogram z kolaudacji filmu *Ognie są jeszcze żywe* (dalej: Stenogram z kolaudacji filmu).

wyreżyserował przynajmniej trzy pełne metraże, choć działał w obszarze kina niezależnego, z budżetami zapewnianymi w dużej mierze przez organizacje społeczne, a nie studia filmowe.

W 1972 r. w dziesięciu japońskich miastach zaprezentowano, zorganizowaną głównie przez Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, wystawę poświęconą Holokaustowi¹³. Było to jedno z pierwszych wydarzeń dotyczących tego tematu w Japonii. Odwiedził ją także N. Abe, który pod jej wpływem zaczął pisać scenariusz filmu *Ognie są jeszcze żywe*¹⁴. Następnie reżyser zgłosił się do Zespołu Filmowego „Kadr”, którego kierownik artystyczny – J. Kawalerowicz – aktywnie wsparł realizację filmu. Decyzję o podjęciu współpracy tłumaczył przede wszystkim ważkością poruszanej problematyki i chęcią promowania Polski w Japonii: „uważaliśmy, że będzie bardzo dobrze, jeżeli Japończycy coś się dowiedzą na temat kraju Chopina i Curie-Skłodowskiej”¹⁵. Istotna była również nienaganna opinia reżysera, związanego z japońskimi środowiskami lewicowymi oraz to, że miał w swoim dorobku już dwa społecznie zaangażowane filmy dokumentalne¹⁶. Wydaje się, że argumentem, który dodatkowo przemawiał na korzyść produkcji, była perspektywa atrakcyjnego planu wyjazdowego w „egzotycznym” z polskiego punktu widzenia kraju. Pod względem struktury organizacyjnej tworzenie *Ogni...* było zetknięciem się „niezależnego producenta japońskiego” z „zawodową kinematografią polską”¹⁷. Ten pierwszy opłacał zdjęcia w Japonii i Francji, natomiast „Kadr” finansował realizację w Polsce oraz postprodukcję¹⁸. Budżet filmu był z pewnością skromny, choć nie udało się nam ustalić konkretnej kwoty. Strona polska zainwestowała 4 miliony złotych¹⁹, co J. Kawalerowicz uważał za organizacyjny sukces. O koprodukcje wiadomo natomiast, że w kosztach partycypowała Socjalistyczna Partia Japonii²⁰.

Ognie są jeszcze żywe – prezentacja

Tragedie w Hiroszimie i Nagasaki przywoływano na ekranie częstokroć. W Japonii pierwsze filmy na ten temat mogły zacząć powstawać pod koniec amerykańskiej okupacji, gdyż wcześniej temat bombardowania atomowego był objęty ścisłą

¹³ A. Katō, *Recepcja Holokaustu...*

¹⁴ J. Rubach-Kuczeńska, *Ognie wciąż płoną*, „Trybuna Ludu”, 21.08.1975, nr 193.

¹⁵ Stenogram z kolaudacji filmu.

¹⁶ Zarówno J. Kawalerowicz, jak i polska prasa sugerowali, że *Ognie...* były fabularnym debiutem Nobito. Trudno powiedzieć, czy jest to wynik nieporozumienia, czy też reżyser postanowił celowo zataić swój faktyczny debiut.

¹⁷ Stenogram z kolaudacji filmu.

¹⁸ Ryszard Kirejczyk w rozmowie z Maciejem Franciszczakiem, 8.04.2025.

¹⁹ Stenogram z kolaudacji filmu.

²⁰ Ryszard Kirejczyk w rozmowie z Maciejem Franciszczakiem, 8.04.2025.

cenzurą. Jednym z pionierów był Tomotaka Tasaka ze swoim *I'll Not Forget the Song of Nagasaki* (1952), opowiadającym o przyjaźni amerykańskiego kompozytora i Japonki, która ucierpiała w wyniku eksplozji²¹. Wątki melodramatyczne łączono z Hiroszimą wielokrotnie, choć oczywiście równolegle powstawały także filmy dokumentalne. *Hiroshima, moja miłość* jest najbardziej rozpoznawalnym filmem tej konwencji. Opowiada o krótkim romansie między francuską aktorką, która przyleciała do odbudowanej Hiroszimy wziąć udział w antywojennym filmie, i japońskim architektem. Bohaterowie otwierają się przed sobą i przywołują swoje traumy z okresu wojny; on stracił w eksplozji całą rodzinę, ona została objęta infamią za związek z niemieckim żołnierzem. W ostatniej scenie para, która prawdopodobnie nie spotka się już nigdy więcej, nadaje sobie nowe imiona zgodne z miejscami raniącymi ich pamięć: „Hiroshima – tak się nazywasz”, „A ty nazywasz się Nevers. Nevers we Francji”. Obraz A. Resnais’go stanowi nie tylko studium emocjonalnego zbliżenia dwóch postaci, ale też esej uniwersalizujący wewnętrzne cierpienie, niemożliwe do zapomnienia i będące możliwością jego wyrażenia. W Japonii film nie odniósł komercyjnego sukcesu²², ale znalazł kilku naśladowców, którzy wątek melodramatyczny próbowali łączyć z tematyką katastrofy hiroszimskiej (jak choćby *A Night to Remember* z 1962 r., do którego scenariusz napisał wspomniany S. Kōsei). *Ognie są jeszcze żywe* wpisują się w ten kontekst, podejmując próbę połączenia dramatycznej historii miłosnej z refleksją nad dziedzictwem wojennym Polski i Japonii.

Z perspektywy fabularnej i stylistycznej *Ognie...* trudno uznać za dzieło udane i artystycznie spełnione. Wpłynęło na to wiele czynników, które do pewnego stopnia przybliżamy w dalszej części tekstu, najistotniejsza wydaje się jednak pretekstowość filmowej historii w stosunku do pozatekstowych treści, które N. Abe pragnął przywołać za pośrednictwem swojego filmu. Z tego względu można przyjąć, że twórcę pokonała własna ambicja. Chcąc uwypuklić, przywołane we wstępie, konteksty tematyczne *Ogni...* oraz opisać aspekty produkcyjne filmu, ważne jest, zwłaszcza ze względu na trudny dostęp do dzieła, przybliżenie jego warstwy tekstualnej.

Głównym bohaterem jest młody imiennik reżysera – Nobito (Jiro Kawarazaki). Trzydzieści lat po wojnie trafia do szpitala w Hiroszynie z krytycznymi objawami choroby popromiennej, lekarze są pewni, że pozostało mu kilkanaście ostatnich godzin życia. Bomba atomowa zabija go *ex post*, w ten sam sposób, jak zabiła jego rodziców i prawie wszystkich znajomych. Pograżony w agonalnym letargu wspomina swoje życie: okres po ukończeniu studiów medycznych, podróże po Europie, nade wszystko czas spędzony w Paryżu, gdzie poznał Krystynę (Bożena Dykiel), w której ze wzajemnością się zakochał. Podążając za bohaterką, trafia do Polski – centralnym punktem jego pobytu jest wizyta w obozie koncentracyjnym KL Auschwitz, która do

²¹ Y. Shibata, *Transnational Images of Hiroshima...*, s. 80–85.

²² *Ibidem*, s. 20.

głębi porusza protagonistę²³. Pragnie zagłębić się w obozowe realia – spotyka się z Wandą Póltawską (Lucyna Winnicka)²⁴ i w celu zwiększenia świadomości Japończyków o Holocauście planuje przetłumaczyć na japoński jej książkę. Zwornikiem filmowej narracji jest rozstanie Krystyny i Nobito, gdy ten nie może przyjąć faktu, że kobieta zaszła z nim w ciążę. Bohaterka postrzega jego obawy jako wyraz braku odpowiedzialności. W rzeczywistości strach bohatera wynika ze świadomości tego, że ich dziecko może również zmagać się ze skutkami choroby popromiennej, że będzie cierpiało jak on sam i jego bliscy.

W odniesieniu do fabuły i stylistyki filmu J. Kawalerowicz porównał dzieło N. Abe do produkcji popularnych na festiwalach w latach 70. Skojarzenie to jest uzasadnione, gdyż film wpasowuje się w opisany przez Andrása Bálinta Kovácsa „modernistyczny gatunek podróży mentalnej”. Węgierski badacz twierdzi, że jest to wykorzystanie poetki strumienia świadomości w filmie – różne plany czasowe w płynny sposób nakładają się na siebie, związki przyczynowo-skutkowe są znacząco osłabione, a wyobrażenia mieszają się ze wspomnieniami. Celem twórcy jest zazwyczaj eksploracja umysłu pojedynczej postaci²⁵. W *Ognie są jeszcze żywe* w gatunek opisany przez A.B. Kovácsa wpisują się sceny wyobrażeń i przedśmiertnych reminiscencji Nobito, które stanowią znaczną część filmu. Choć na poziomie formalnym film przywołuje elementy „mentalnej podróży”, to równocześnie nie jest w stanie podolać tak trudnej konwencji artystycznej. Zdaje się, że modernistyczna umowność nie była celem reżysera, ale skutkiem złamania koherencji opowieści i przyjęcia nazbyt oczywistej struktury narracyjnej. Jest to paradoksalne, gdyż film, w którym gatunkowy melodramat miesza się z achronologicznym przedstawianiem zdarzeń, oniryczną tonacją i wstawkami dokumentalnymi, mógłby być prognozą dzieła nowatorskiego, awangardowego i z pewnością autorskiego. Nawet jeżeli *Ognie są jeszcze żywe* realizują część tych komponentów, to nagromadzenie różnych cech stylistycznych wpływa na ich banalność i chaotyczność. Dochodzi do rozdzwieku między trudnym tematem, powierzchownością akcji i poetyką oniryczną, która zamiast kontemplacji i intelektualno-duchowego poruszenia wzbudza w widzu obcość i zakłopotanie. Przykładem może być impresyjna scena, w której

²³ To jedna z licznych luk scenariuszowych i niespójności akcji obecnych w filmie: tak naprawdę nie wiemy, dlaczego wizyta w Auschwitz poruszyła Nobito aż tak bardzo. Ujęcie na bohatera po zakończeniu seansu przedstawiającego okrucieństwo hitlerowskiej zbrodni jest niejasne do tego stopnia, że trudno jednoznacznie stwierdzić, czy bohater jest przerażony, płacze, zemdlal czy może zasnął. Niezależnie od tego, kolejna scena nic w tej kwestii nie wyjaśnia, gdyż Nobito i Wanda Póltawska, otoczeni drutem kolczastym, nie rozmawiają o doświadczeniu zetknięcia się z obozem, ale o poszukiwaniu Krystyny.

²⁴ Tak bezpośrednio umieszczenie postaci autentycznej – Świadka Zagłady, profesor nauk medycznych i przyjaciółki Karola Wojtyły – łamie *decorum* dalece fikcjonalnej opowieści.

²⁵ Zob. A.B. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, University of Chicago Press, Chicago–London 2007, s. 103–109.

zamyślony Nobito wrzuca do Sekwany kostkę brukową, co w montażu bezpośrednio zestawiono ze zrzuceniem bomby na Hiroszimę, podobnie malowniczy rejs po Wiśle przecięto wykładem Krystyny na temat Powstania Warszawskiego, również zilustrowanym wstawkami dokumentalistycznymi. Nobito i jego japońska przyjaciółka okazują się także wielkimi pasjonatami historii Uniwersytetu Jagiellońskiego i łowią ryby pod Pomnikiem Pokoju w Hiroszimie²⁶, przerzucają się ciekawostkami na temat polskiej uczelni. Podobne sceny i dialogi są nachalnie dydaktyczne i niewiarogodne, przez co uniemożliwiają widzowi pełne zaangażowanie i podważają istotę pacyfistycznego przesłania, które pragnął wyrazić N. Abe. Naiwna retoryka *Ogni...* nie jest problemem *per se*, ale prowadzi do nieuświadomionego ośmieszenia dwóch tragedii będących przedmiotem zainteresowania reżysera. Trudno zachować należną powagę i szacunek dla ofiar Hiroszimy i Auschwitz, ukazywanych wprost w wykorzystanych materiałach dokumentalnych, gdy te przerażające obrazy zestawia się z pretensjonalnymi i zarazem absurdalnymi scenami, których przykłady podaliśmy powyżej²⁷. Porównując film z zachowanym scenopisem, da się zauważyć, że luki w logice opowiadanej historii mogły wynikać po części z licznych ingerencji, którym poddano materiał wyjściowy już w trakcie zdjęć. Początkowo nie planowano choćby wątku ciąży Krystyny – szczególnie ważnego w finalnej wersji, a postać Wandy Półtawskiej była jedynie epizodyczna.

Produkcja i recepcja

Zdjęcia do *Ognie są jeszcze żywe* rozpoczęły się w sierpniu 1975 r.²⁸ Najpierw kręcono w Hiroszimie, a następnie w Polsce i Paryżu. Chcąc zredukować koszty, do Azji wysłano tylko małą reprezentację najważniejszych osób ze strony polskiej²⁹: Jerzego Kawalerowicza, Lucynę Winnicką, Bożenę Dykiel i Jana Laskowskiego pełniącego funkcję autora zdjęć. Jego rola twórcza wykraczała poza typowe obowiązki operatora. Jako znacznie bardziej doświadczony filmowiec proponował Abe sposoby inscenizacji scen, na co Japończyk nieraz chętnie przystawał. Z kolei podczas zdjęć w Europie dominowała ekipa z Polski. W jej skład wchodził choćby R. Kirejczyk

²⁶ Najbardziej charakterystyczna budowla w Hiroshima Peace Memorial Museum pojawia się w *Ognie są jeszcze żywe* wielokrotnie, stanowiąc tło dla różnych scen. Pomnik Pokoju to zakonserwowane ruiny secesyjnego centrum wystawowego – jednego z nielicznych budynków, który nie uległ całkowitemu zniszczeniu po wybuchu bomby atomowej. W 1996 r. wpisano go na listę światowego dziedzictwa UNESCO.

²⁷ Jedna z ostatnich konstatacji wygłoszonych podczas kolaudacji filmu brzmiała: „Film jest opowiedziany płynnie, ale bez sensu”.

²⁸ J. Rubach-Kuczeńska, *Ognie wciąż płoną*.

²⁹ Ryszard Kirejczyk zdementował podawaną często informację, jakoby poznał swoją przyszłą żonę – B. Dykiel – właśnie na planie w Japonii, na którym w rzeczywistości nawet go nie było.

w roli kierownika produkcji oraz Jerzy Łukaszewicz pełniący funkcję szwenkiera. Z Japonii przyleciała raptem kilkusobowa delegacja. W trakcie ich pobytu doszło zresztą do tragicznego wypadku – młoda scenografka Yoko Konishi w wyniku zatrucia gazem zmarła w swoim pokoju w Warszawie. Zauważalnym problemem realizacyjnym były rozbieżności między filmowcami z krajów dalece różniących się kulturowo. Uwydatniała to także bariera językowa. Nobito Abe nie mówił dobrze po angielsku, co dodatkowo komplikowało produkcję. Ekipy były na różnym poziomie zaawansowania pod względem posiadanych umiejętności i doświadczenia zawodowego. Jednym z punktów spornych była edycja filmu: pierwsze układki montażowe, przygotowane w Japonii przez Hajime Okayasu³⁰, nie spodobały się w Polsce i były intensywnie poprawiane przez Zofię Dwornik. Wątpliwości wzbudzały zarówno kwestie ideologiczne, jak i stylistyczne („u nich inaczej się filmy montuje”³¹).

W Polsce *Ognie są jeszcze żywe* przyjęto chłodno. W trakcie kolaudacji większość uczestników wypowiadała się o filmie nieprzychylnie, a najczęściej podnoszono zarzuty o nieadekwatne zestawienie zbrodni hitlerowskich z atakiem USA na Hiroszimę. Obie tragedie miały zostać ukazane bez należytego kontekstu historycznego, przez co postawiono między nimi znak równości (o czym była mowa we wstępie do niniejszego tekstu). Zwracano więc uwagę na ten sam problem, który wcześniej opisywano w kontekście filmu *Hiroszima, moja miłość*. Podobieństwo między produkcjami zostało od razu dostrzeżone i z tego powodu Bohdan Poręba wytykał *Ogniom...* nadmierną schematyczność. Większość członków komisji kolaudacyjnej za najmocniejszą stronę filmu uznała wykorzystany materiał archiwalny, równocześnie jednak podkreślono, że warstwa fabularna nie przystoi do wstrząsających obrazów widocznych w komponencie dokumentalnym. Wanda Jakubowska krytykowała także stronę warsztatową: „film jest naciągany, pseudopoetycki, wszystkie te sceny są niezborne”³². Kawalerowicz zgodził się ze znaczną częścią uwag, podkreślając przy tym, iż w samej koncepcji filmu dostrzegał duży potencjał, którego jednak nie udało się należycie zrealizować przez „brak talentu” reżysera. Pojawiły się też pojedyncze przychylniejsze głosy. Chwalono scenę z finału, w której Nobito w wizji zaświatów spotyka swoją matkę. Benedykt Nosał stwierdził, że koprodukcja może zwiększyć świadomość Japończyków o skali zbrodni hitlerowskich. Ryszard Koniczek uznał zaś, że film jest skierowany przede wszystkim na rynek japoński i wpasowuje się w konwencje tamtejszego dramatu obyczajowego. Postawił wręcz tezę, że *Ognie...* mogą liczyć w Japonii na szerokie zainteresowanie. Stenogram kolaudacji kończy się oceną przewodniczącego – Jerzego Bajdora – o przyjęciu filmu, ale

³⁰ To filmowiec, który kilka lat później zmontuje nagrodzoną Złotą Palmą *Balladę o Narzynie* (1983) i *Węgorza* (1993). W latach 70. pracował głównie przy popularnych podówczas filmach *pinku-eiga*.

³¹ Stenogram z kolaudacji filmu.

³² *Ibidem*.

z powodu wielu zastrzeżeń zdecydowano o „kolportażu w oparciu o wąskie kanały, bo film będzie mógł trafić tylko do pewnych widzów”³³. Słowa te znalazły odbicie w rzeczywistości, gdyż *Ognie są jeszcze żywe* miały w Polsce zaledwie 376 seansów w ciągu czterech lat od premiery. Nie dziwi zatem, że w rzeczonym okresie obejrzało go zaledwie 18 tysięcy widzów, co dawałoby *Ogniom...* trzecie miejsce wśród najrzadziej oglądanych filmów, które weszły na ekrany w 1976 r.³⁴ W prasie ukazała się tylko jedna recenzja produkcji. W „Filmie” Cezary Wiśniewski w dosadnych słowach również skrytykował zastosowanie „nieudolnego melodramatu” jako kontrpunktu dla przejmujących dokumentalnych sekwencji i, podobnie jak kołaudanci, zwrócił uwagę na historyczną nieuczciwość zestawienia Hiroszimy i Auschwitz³⁵. Wytropienie śladów japońskiej recepcji filmu N. Abe jest znacznie trudniejsze. Zachowały się pojedyncze wzmianki w gazetach wskazujące na to, że miał przynajmniej kilka pokazów (w tym udokumentowany w Hiroszimie). Nie doczekał się recenzji w największych czasopismach filmowych pokroju „Kinema Junpo”, wspominają zaś o nim pomniejsze czasopisma związane z ruchem socjalistycznym.

Analiza tekstualno-znaczeniowa i przedstawienie realiów produkcyjnych oraz recepcji *Ognie są jeszcze żywe* tłumaczą pominięcie obrazu N. Abe w kanonach polskiego i japońskiego kina. Film wyszedł spod ręki reżysera, który miał wprawdzie pewne doświadczenie, ale brakło mu warsztatu i wycucia niezbędnego, by przekonać do siebie ówczesnych polskich odbiorców. Wcześniejsza działalność artystyczna każe postrzegać N. Abe jako filmowca niezależnego, który większą uwagę przywiązywał do poruszanych tematów niż wysokiej wartości produkcyjnej. *Ognie...* są rozwinięciem zrealizowanych wcześniej przez reżysera produkcji zaangażowanych politycznie, poszedł za tym jednak brak właściwego wycucia kwestii historycznych. Bliski twórcy kontekst ataku atomowego na Hiroszimę i Nagasaki odniesiono do KL Auschwitz przedstawionego jako synekdochę Holocaustu. Już pierwsza scena w filmie uwydatnia bezpośredniość tego zamierzenia. Tytułowe ognie to sztafeta płonących zniczy: raz na Powązkach, następnie w Parku Pokoju w Hiroszimie, później znowuż w getcie warszawskim i obozie koncentracyjnym, by ponownie powrócić do pomników w Hiroszimie i Nagasaki. Ognie są jeszcze żywe w miejscach pamięci o Zagładzie i bombie atomowej, są symbolami nieprzedstawialnych traum dwóch narodów, ale dzieli je nie tylko 8500 kilometrów, ale też kontekst, którego teza z tej sceny otwierającej nie niuansuje. Nie chodzi tu bynajmniej o nominalne różnice w liczbie ofiar około 11 milionów w obozach koncentracyjnych, do 250 tysięcy w bombardowaniu Hiroszimy i Nagasaki, wliczając zmarłych w wyniku choroby popromiennej, bo takie szacunki wspominane są w segmentach dokumentalnych, ale raczej o to, o czym pisała A. Katō, czyli o kulturowe pomieszanie ofiar

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Rocznik Statystyczny Kultury 1981*, GUS, Warszawa 1982, s. 206–209.

³⁵ C. Wiśniewski, *Melodramat turystyczno-makabryczny*, „Film” 1976, nr 37, s. 7.

II wojny światowej z jej sprawcami. Bez wątpienia w japońskich miastach zginęli głównie cywile, jeszcze bardziej oczywiste jest to, że to nie Japończycy dokonywali ludobójstwa w Europie, ale wpisanie Zagłady i ataku atomowego w ten sam porządek doświadczenia traumatycznego, nie uwzględniając przy tym odmiennych ról sprawczych, zaciera granice pomiędzy niewinnością a odpowiedzialnością, a także rozmywa polityczny wymiar pamięci o Holocauście. Wymowne jest także to, że w 1995 r. w prefekturze Hiroszima otwarto muzeum i centrum edukacji o Zagładzie³⁶, podczas gdy w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu nie ma żadnej próby zestawienia Zagłady z tragedią ofiar ataków atomowych na Japonię. Stąd symetryzacja, której próbował dokonać N. Abe, choć wynikała zapewne z jego dobrych intencji, rozciąga symbolikę cierpienia nie w kierunku uniwersalnej metafory, ale etycznej niejednoznaczności.

Z drugiej strony wszystkie słabości *Ogni...* nie podważają faktu, że realizatorska współpraca między państwami tak odległymi geograficznie, i to z dwóch stron „żelaznej kurtyny”, stanowi o wyjątkowości analizowanego filmu. Z pewnością jest to projekt, o którym warto pamiętać w kontekście historii polskich koprodukcji, zwłaszcza w odniesieniu do zyskującego na popularności pojęcia transnarodowości. Nie zamierzamy tu przekonywać, że *Ognie są jeszcze żywe* stanowią jedno z tych zapomnianych arcydzieł wyprzedzających swoją epokę. Z perspektywy czasu ich wartość artystyczna pozostaje równie dyskusyjna co w momencie premiery. Trudno byłoby też nadać filmowi „drugie życie” poprzez subwersywne odczytanie *Ogni...* w kategoriach dzieła campowego, co przy różnych okazjach jest coraz modniejszą praktyką w odniesieniu do wielu nieudanych produkcji. Temat filmu jest na to zbyt poważny, a zdjęcia archiwalne z Auschwitz i Hiroszimy zbyt silnie osadzone w realnym cierpieniu i historycznym terrorze, by bez złamania bariery etycznej mogły zostać wykorzystane w ironicznej konwencji estetycznego przerysowania. Dokonując rewizji odbioru *Ogni...*, warto jednak zauważyć, że w Polsce zupełnie przeoczono jeden z istotnych aspektów produkcji. Wiele mówiono o poszerzaniu świadomości na temat nazistowskich zbrodni w Japonii, zignorowano natomiast kwestię odwrotną: zapoznanie polskiego widza z tragedią w Hiroszynie. Temat ten, choć obecny w świadomości Polaków, warunkowany jest przede wszystkim perspektywą amerykańską (vide globalny sukces filmu *Oppenheimer*, 2023, reż. C. Nolan), a film N. Abe mógłby na swój sposób uzupełniać dyskurs o punkt widzenia Japończyków. Szczególnie cenne są w tym kontekście archiwalia z bombardowania atomowego, które mają wysoce edukacyjny charakter. Ten aspekt transkulturowej wymiany wiedzy w obrębie koprodukcji wydaje się najciekawszym walorem *Ogni...*

³⁶ Zob. M. Kawai, *Holocaust Education in Fukuyama*, 1.10.2013, <https://en.japantravel.com/hirosshima/holocaust-education-center-fukuyama/6801> (dostęp: 7.04.2025).

Źródła archiwalne

- Archiwum FINA, S-18579, N. Abe, „Ogień są jeszcze żywe”. Scenopis.
Archiwum FINA, Zbiór Archiwaliów, A-344, poz. 105, Stenogram z kolaudacji filmu *Ogień są jeszcze żywe*.
Narodowe Archiwum Filmowe w Japonii [国立映画アーカイブ 所蔵映画フィルム検索システム], https://nfad.nfaj.go.jp/det.php?data_id=107380 (dostęp: 7.04.2025).

Literatura

- Frankl V.E., *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, tłum. A. Czwojdrak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011.
Hiroyuki S., 548 *Unrecorded Youth* [548 『記録なき青春』], <https://tancho.hatenadiary.org/entry/20150222/p3> (dostęp: 7.04.2025).
Imre A., *Introduction: Eastern European Cinema from No End to the End (As We Know It)* [w:] *A Companion to Eastern European Cinemas*, ed. A. Imre, Wiley-Blackwell, Chichester 2012.
Iordanova D., *East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios*, „Javnost – The Public” 1999, no. 6.
Katō A., *Recepcja Holokaustu w Japonii w perspektywie porównawczej: Auschwitz – Nankin – Hiroszima*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2017, nr 13.
Katō Y., Kazimura S., *Hiroshima–Aushubittsu heima kōshin: seinen no kiroku* [Marsz Pokoju Hiroszima–Auschwitz: zapisy młodzieży], Kobundō, Tokio 1965.
Kawai M., *Holocaust Education in Fukuyama*, 1.10.2013, <https://en.japantravel.com/hiroshima/holocaust-education-center-fukuyama/6801> (dostęp: 7.04.2025).
Kovács A.B., *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, University of Chicago Press, Chicago–London 2007.
Rocznik Statystyczny Kultury 1981, GUS, Warszawa 1982.
Rubach-Kuczeńska J., *Ogień wciąż płoną*, „Trybuna Ludu”, 21.08.1975, nr 193.
Shibata Y., *Translational Images of Hiroshima and Nagasaki: Knowledge production and Politics of Representation*, Cornell University 2009, praca doktorska, <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/86ac5cb4-0eb6-4683-b165-98239519e176/content> (dostęp: 7.04.2025).
Wiśniewski C., *Melodramat turystyczno-makabryczny*, „Film” 1976, nr 37.

SUMMARY

BETWEEN AUSCHWITZ AND HIROSHIMA: THE POLISH-JAPANESE CO-PRODUCTION *OGNIE SĄ JESZCZE ŻYWE* (FIRES ARE STILL ALIVE) (1976), DIRECTED BY NOBITO ABE

In the history of Polish cinema, most international co-productions have involved neighboring countries. One exception is *Fires Are Still Alive* (*Ogień są jeszcze żywe*, 1976), directed by Nobito Abe, the first Polish-Japanese co-production, and a rare example of such collaboration to this day. The plot revolves around the legacy of the Second World War's tragedies

in both countries: The Holocaust and the atomic bombing of Hiroshima. While the film failed to achieve commercial or critical success, our aim is not to rehabilitate its artistic value, but to draw attention to its unique transcultural context. We use archival materials and a testimony from a film crew member to reconstruct the production process and reception. Furthermore, we analyze how the film develops and reframes existing discourse on Polish and Japanese national traumas and their universal dimension.