

Rafał Kosewski

Pamięć o Holokaucie w kinie fabularnym (analiza retrospekcji filmowej na podstawie filmów *Pasażerka* i *The Pawnbroker*)

Wstęp. Film fabularny o Holokaucie w latach sześćdziesiątych

Zadaniem niniejszego artykułu jest przedstawienie, w jaki sposób nowe formy narracji filmowej, które pojawiły się w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, wpłynęły na rozwój wyobrażeń kulturowych oraz świadomości społecznej na temat Holokaustu. Filmy *Pasażerka* Andrzeja Munka i *The Pawnbroker* (Lombardzista) Sidney'a Lumeta, ze względu na nowatorskie wykorzystanie retrospekcji, posłużą tu jako typy idealne omawianego zjawiska.

Przełom semantyczny, który dokonał się w Stanach Zjednoczonych w połowie lat sześćdziesiątych, określony przez Alana Mintza jako przejście „od ciszy do uwypuklenia” (*from silence to salience*)¹, wiązał się przede wszystkim z przewartościowaniem pojęcia Zagłady w jego kontekście kulturowym. Zdaniem Juliana Levinsona, seria wydarzeń historycznych, zgrupowana pod nazwą „Holocaust”, była – w latach czterdziestych i pięćdziesiątych – postrzegana głównie jako jeden z elementów składowych II wojny światowej, bez jej szczególnego wyróżnienia². Miało to także swoje odbicie w ówczesnie obowiązującej terminologii. Posiłkując się biurokratyzowanym językiem urzędowym, osobę, która przeżyła obóz koncentracyjny, nazywano najczęściej *refugee* (uchodźca) lub *D.P.* (*Displaced Person* – dosłownie „osoba przeniesiona”), przez co słowa te zniekształcały prawdziwy wymiar ich desygnatu.

Nowy termin, „ocalały z Holokaustu” (*Holocaust survivor*), pojawia się dopiero wraz z głośnymi publikacjami, które czterdzieści lat temu wstrząsnęły amerykańską opinią publiczną. Chodzi tu przede wszystkim o *Noc Elie Wiesela*, *Man in Search of Meaning* Viktora Frankla, czy o *Powstanie i upadek Trzeciej Rzeszy* Williama Shirera, spopularyzowaną głównie dzięki miesięcznikowi „Reader's Digest”.

¹ Por. J. Levinson, *The Maimed Body and the Tortured Soul. Holocaust Survivors in American Film*, „The Yale Journal of Criticism” 2004, t. 17, nr 1, s. 141.

² *Ibidem*, s.141.

Nie do przecenienia wydaje się tu również proces Adolfa Eichmanna, który jeszcze wyraźniej unaoczniał nazistowskie mechanizmy eksterminacji.

W sztuce filmowej „ocalały” wyznacza przede wszystkim nową kategorię bohatera, którego heroiczna postawa wobec wojennego okrucieństwa – propagowana dotychczas po obu stronach żelaznej kurtyny – ulega wyraźnemu osłabieniu. Obrazy mieszkańców getta oraz więźniów obozów koncentracyjnych, prezentowane wcześniej w takich polskich filmach, jak *Ulica Graniczna* czy *Ostatni etap*, nie muszą już ograniczać się do opisu działalności konspiracyjnej lub powstańczej. Podobnie w kinematografii amerykańskiej, wyraźne motywy ideologii syjonistycznej, znane m.in. z *The Juggler* (*Kuglarz*) i *Exodus*, schodzą na dalszy plan zainteresowań reżyserów.

Tego typu odejście od obowiązującego dyskursu politycznego pozwoliło kinu na wypracowanie oryginalnych form wyrazu, których wartość można sprowadzić do dwóch podstawowych założeń. Z jednej strony wykształca się – na poziomie treści – nowy typ reprezentacji (występujący tutaj pod pojęciem „ocalałego”), charakteryzujący się przede wszystkim pogłębionym portretem psychologicznym postaci. Z drugiej strony, dzięki takim filmom jak *The Pawnbroker* czy *Koniec naszego świata*, zmienia się model narracji, oparty dotąd na bezpośrednim przywołaniu wydarzeń historycznych pod postacią dramatu wojennego.

Nowa kinematografia, starając się umożliwić widzowi łatwiejszy i głębszy odbiór tego, co jest „niemożliwe do wypowiedzenia”³, korzystała przede wszystkim z adaptacji powieści o Holokauście oraz z doświadczeń formalnych francuskiej Nowej Fali. Szczególnie użyteczne okazało się zastosowanie nowej formy retrospekcji filmowej, nazwanej „posttraumatyczną” (*flashback*)⁴. W odróżnieniu od swojego klasycznego odpowiednika, miała ona źródła w artystycznych poszukiwaniach surrealistów i charakteryzowała się nieoczekiwanym i nagłym przejściem z teraźniejszości w przeszłość. Użyta po raz pierwszy w filmie Alaina Resnais’a *Hiroszima, moja miłość* (1959), miała obrazować niemożność porozumienia się dwojga bohaterów, pochodzących z dwóch różnych kręgów kulturowych, którzy – każde na swój sposób – przeżyli koszmar wojny. Powracające wspomnienia nieszczęśliwej miłości oraz atomowej apokalipsy miasta przekładają się na ich społeczne „niedopasowanie” i emocjonalną nadwrażliwość.

Jak podkreśla Sidra DeKoven Ezrahi: „Badanie kodów pamięci – prywatnych i publicznych – zawartych w języku poetyckim oznacza ujawnienie nieustającego procesu ponownego odkrywania tego, co było, z perspektywy tego, co jest”⁵.

W tym kontekście zadaniem retrospekcji posttraumatycznej jest nie tylko przedstawianie mechanizmów pamięci ikonicznej (mniej podatnej na zniekształcenia

³ Por. S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2, s. 164.

⁴ Słowa *flashback* i „retrospekcja posttraumatyczna” będą używane tu na przemian. Zgodnie z definicją, *flashback* to: „krótka, dynamiczna retrospekcja” (*Kompendium terminologii filmowej*, oprac. W. Dąbał, P. Andrejew, Warszawa 2005, s. 60).

⁵ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki...*, s. 163.

i tkwiącej głęboko w podświadomości), ale także formułowanie pewnych określonych paradygmatów ludzkiej psychiki, poddanej doświadczeniom Zagłady.

Przejście od dramatu wojennego do dramatu psychologicznego, ze szczególnym wykorzystaniem flashbacku, doprowadziło w konsekwencji do tego, że Holokaust przestano traktować wyłącznie jako wydarzenie historyczne, a zaczęto interpretować jako stan umysłu. Dzięki przystosowaniu nowoczesnej psychoanalizy do języka kina (szczególnie za pomocą kadrowania i montażu), nowemu pokoleniu, nieobarczonemu już bezpośrednio traumą Zagłady, dane jest spojrzeć na całą problematykę w sposób uprzywilejowany. W filmach Munka i Lumeta widz może „wejść do wnętrza” oglądanej postaci i usłyszeć myśli, często zbyt bolesne lub zbyt wstydlive, aby mogły być wypowiedziane na głos. Odbiorca staje twarzą w twarz z przeszłością bohatera, która wciąż ma moc sprawczą w teraźniejszości.

Gdy po latach zacierają się historyczne świadectwa kataklizmów, a na plan pierwszy wysuwają się statystyki i ogólnikowe stwierdzenia, strażnikiem prawdy pozostaje subiektywna pamięć świadka wydarzeń. W przypadku *Pasażerki* i *The Pawnbroker* jest to pamięć wypreparowana na potrzeby filmu, ale może tym bardziej ciekawa, że przedstawiona z dwóch różnych punktów widzenia.

Pamięć kata, pamięć ofiary

Analizując stan kondycji ludzkiej wobec masowej eksterminacji Barbara Engelking stwierdza w *Zagładzie i pamięci*: „Istnieją dwie osobne, całkiem odmienne historie Holocaustu, dwie różne pamięci. Pamięć sprawców tłumaczy, uzasadnia, odsuwa winę, klasyfikując ją w ramach nadrzędnych zależności. Pamięć ofiar »zmarłych i tych, którzy przeżyli – jest pamięcią przerażoną, bezradną, krzyczącą, oskarżającą, nie znającą usprawiedliwienia, wytłumaczenia i sensu«”⁶.

Film *Pasażerka*, którego premiera odbyła się w 1963 r., porusza pierwszy z wyróżnionych przez Engelking typów pamięci. Zgodnie z przygotowanym przez Zofię Posmysz i Andrzeja Munka scenariuszem, miała być to opowieść o powracającej po latach z Ameryki Lizie – byłej nadzorczyńi SS, która w 1943 r. objęła komando w jednym z magazynów w Auschwitz. Przypadkowe spotkanie z kobietą podobną do dawnej więźniarki (w roli Marty – Anna Ciepielewska) wywołuje w dawnym oprawcy serie skrywanych dotąd wspomnień.

Początkowo trzon fabularny filmu stanowić miała akcja współczesna, rozgrywająca się na pokładzie luksusowego liniowca, do której zdjęcia nakręcono w pierwszej kolejności. Jednak z powodu utrudnień technicznych, które wystąpiły podczas pracy na statku „Batory”, Munk nie był zadowolony z otrzymanego materiału

⁶ B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, Warszawa 2001, s. 270 (cytowany przez Barbarę Engelking fragment pochodzi z referatu J. Schwartza pt. *Przeżyłem Oświęcim, jak żyć teraz – kilka aspektów moralnych historiografii*, wygłoszonego na międzynarodowej sesji naukowej nt. „Hitlerowskie ludobójstwo w Polsce i Europie 1939–1945”, która odbyła się w Warszawie w kwietniu 1983 r.).

i planował dalsze zmiany w scenariuszu⁷. Nagła śmierć reżysera w trakcie realizacji zdjęć (zginął w wypadku samochodowym 20 września 1961 r.) postawiła jego najbliższych współpracowników przed koniecznością dokończenia filmu, bez znajomości finalnej wizji jego twórcy. Ostatecznie Witold Lesiewicz i Wiktor Woroszyński nadali *Pasażerke* formę otwartą, co – według Pauliny Kwiatkowskiej – sprawia, że „»niedokończoność« [...] nie tylko staje się faktem, ale przede wszystkim elementem konstruktywnym w obrębie filmu, niosącym wiele znaczeń”⁸. W praktyce oznaczało to, że sceny współczesne zasygnalizowane zostały tylko kilkoma statycznymi zdjęciami z planu oraz komentarzem Woroszyńskiego, wprowadzającym widza w problematykę opowieści. Natomiast motorem akcji, niejako „wewnątrz” filmu, stają się – wypowiedane z offu – wyznania Lizy (doskonała rola Aleksandry Śląskiej), które kieruje ona do swojego męża Waltera.

Dzięki tym krótkim monologom poznajemy skomplikowany obraz psychologiczny zbrodniarki, która przedstawia najpierw „ocenzurowaną” relację ze swej obozowej przeszłości, aby potem, w ciszy własnego sumienia, przywołać pełniejszą wersję wydarzeń. Sposób argumentacji, którym posługuje się Liza przy definiowaniu swojej roli w nazistowskiej maszynie Zagłady, przypomina zeznania innych esesmanów składane po wojnie. Sprawą emblematyczną wydaje się tu jerozolimski proces Eichmanna. Szef sekcji IV B w Ministerstwie Bezpieczeństwa Rzeszy, który miał dbać o to, aby pociągi do obozów koncentracyjnych dojeżdżały na czas i w miarę możliwości w jak największej liczbie, nigdy nie czuł się współwinny eksterminacji milionów Żydów. Jego zadaniem było wyłącznie bezwarunkowe wykonywanie rozkazów. Odpowiedzialność za nie zostawiał swym przełożonym. Przywołując tezę Hannah Arendt na temat „banalności zła” nazistowskich katów, zastosowaną później przez Zygmunta Bauman, Barbara Engelking stwierdza, że: „w procesie podziału pracy, szczególnie zaś w pracy administracyjnej, kolejne jej etapy wykonują pojedynczy ludzie, nie mający oglądu całości. Nie ponoszą oni odpowiedzialności za końcowy efekt działań, a jedynie za etap pracy, który do nich należy”⁹.

Neutralizacja własnej winy następuje więc przede wszystkim poprzez „zastąpienie odpowiedzialności moralnej przez wykonawczą”¹⁰ oraz na zasadzie „odrzućcia intersubiektywności”¹¹, czyli niezdolności postawienia się w sytuacji drugiej osoby, tutaj – w sytuacji ofiary.

Liza jest ponadto wzorową funkcjonariuszką SS i postrzega swoją działalność w kategoriach misji, powierzonej jej przez dziejową opatrność. Ten szczególny rodzaj zbrodniczej logiki obrazuje wypowiedź Jürgena Stroopa, który w więziennej

⁷ Szczegółowe informacje na temat realizacji i samej poetyki filmu znajdują się w artykule Pauliny Kwiatkowskiej, *Struktury pamięci. Obrazy czasoprzestrzeni w filmie „Pasażerka” Andrzeja Munka*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.

⁸ *Ibidem*, s. 23.

⁹ B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 205.

¹⁰ Z. Bauman, za: *ibidem*, s. 206.

¹¹ M. Czyżewski i A. Rokuszewska-Pawełek, za: *ibidem*, s. 206.

celi zwierzał się Kazimierzowi Moczarskiemu: „My, Sztafeta Ochronna Niemieckiej Rzeszy, zorganizowana w milionową instytucję policyjno-wojskową, powinniśmy czuwać, aby władza Rzeszy w poszczególnych rejonach Europy nie doznała uszczerbku. Tylko taka formacja, wiecześnie wierna Führerowi, narodowi niemieckiemu i rasie nordyckiej, mogła w przyszłości zagwarantować zniweczenie każdego buntu”¹².

Liza rozpatruje swoją przeszłość przez pryzmat wojny – czasu świętego, którego odmienny kodeks moralny trzeba bezwzględnie zaakceptować. Zwierając się po raz pierwszy mężowi, stwierdza z dumą: „Toczyła się wojna i każdy z nas czuł się żołnierzem”.

To charakterystyczne połączenie poczucia obowiązku ze stanem zagrożenia odżywa na statku ze zdwojoną siłą. Tak jak przed laty w obozie, tak i teraz Liza musi stoczyć walkę z Martą. Tym razem stawką jest jej własna przyszłość.

Poczucie trwania wewnętrznej wojny w podświadomości Niemki nie ogranicza się jednak tylko do jej konfliktu z byłą więźniarką. Liza, jako jedyny dostępny widzowi narrator obozowej rzeczywistości, walczy przede wszystkim ze sobą i z własną pamięcią. „W *Pasażerce* – jak zauważa Paulina Kwiatkowska – pamięć i zapomnianie wytwarzają napięcia, są w stanie dialektycznej konfrontacji”¹³. W rzeczywistości nie wiemy, co tak naprawdę łączyło obie bohaterki dramatu. Skala wyparcia ze świadomości esesmanki obrazów Auschwitz widoczna jest nie tylko dzięki komentarzom Woroszyńskiego i przedstawieniu kilku wersji wydarzeń. Przejawia się ona również od strony czysto formalnej – niejako wewnątrz *langue* filmu. Analizując „współczesne” zdjęcia ze statku, Andreas Wadensjö dochodzi do wniosku, że ich statyczność jest „swoistym odbiciem moralno-psychologicznej kondycji Lizy [...] i dlatego znieruchomienie winno być stanem »zapomnienia...«”¹⁴. I choć nie otrzymamy jednoznacznej odpowiedzi, warto jednak byłoby zapytać, czy Niemka boi się przeszłości, czy raczej teraźniejszości, która w swym emocjonalnym wymiarze przypomina chodzenie po polu minowym. Wystarczy jeden nieuważny krok, aby ulec eksplozji pamięci.

Podczas gdy okres wojny jawi się byłej esesmance jako okres skrywanej dumy i ulega w jej wspomnieniach wyraźnym przekłamanom¹⁵, dla bohatera *The Pawnbroker* jest to czas przeklęty, „nasycony ostatecznością”¹⁶.

Decydując się na adaptację powieści Edwarda Lewisa Wallanta, Sidney Lumet dokonał wręcz podręcznikowej ilustracji tego, co w 1968 r. William Niedeland nazwał syndromem ocalałego (*survivor syndrome*). Zdaniem amerykańskiego psychologa, stan ten wynikał z poczucia winy, które można było sprowadzić do stwier-

¹² K. Moczarski, *Rozmowy z katem*, oprac. A.K. Kunert, Warszawa 1999, s. 153.

¹³ P. Kwiatkowska, *Struktury pamięci...*, s. 24.

¹⁴ A. Wadensjö, za: P. Kwiatkowska, *Struktury pamięci...*, s. 32.

¹⁵ Wystarczy przywołać tu krótki opis warunków panujących w szpitalu obozowym, które – według Lizy – były często lepsze niż w szpitalach polowych, na froncie.

¹⁶ B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 64.

zenia: „ja przeżyłem, ale nie mogłem nic zrobić, aby uratować moich bliskich”¹⁷. Osoby będące pod jego działaniem „były przedwcześnie postarzałe, często myliły teraźniejszość z przeszłością. Nauczywszy się funkcjonować w świecie bez moralności i człowieczeństwa, miały często trudności z przyswojeniem sobie zwyczajnych uczuć, przeżywanych przez zwyczajnych ludzi. Cierpiały na depresje, reakcje lękowe i koszmary nocne”¹⁸.

The Pawnbroker (1965) przedstawia kilka dni z życia Sola Nazermana (za tę rolę Rod Steiger otrzymał nominację do Oscara), niemieckiego Żyda, który jako jedyny z najbliższej rodziny przeżył Holokaust i mieszka teraz na przedmieściach Nowego Jorku z rodziną szwagierki. Apatyczny i na pozór bezduszny, jest właścicielem lombardu w Harlemie, który okazuje się miejscem prania brudnych pieniędzy tamtejszej mafii. Gdy bohater dowiaduje się, że zyski, które czerpie, pochodzą pośrednio z prostytucji, próbuje wycofać się z dotychczasowej współpracy. Poniżony i zmuszony do uległości przez szefa gangu Rodrigueza, staje się na koniec ofiarą napadu na lombard, w wyniku czego ginie jego pomocnik – młody Portorykańczyk Jesus¹⁹. Brak jakiegokolwiek interwencji ze strony Nazermana oraz szok spowodowany śmiercią niedocenianego wcześniej chłopca wywołują w nim kolejny powrót do sytuacji obozowej (czego ewidentnym wyrazem staje się jego niemy krzyk). W finałowej sekwencji, bohater – odtwarzając niejako postępowanie swoich dawnych oprawców – nadziewa swoją dłoń na ostry szpikulec. Następnie w zdecydowany sposób opuszcza swoje dotychczasowe schronienie (lombard) i wychodzi na zatłoczoną ulicę Harlemu.

Jak zauważa Julian Levinson, film powstał w szczytowym okresie zainteresowania Amerykanów psychoanalizą. Można więc domniemywać, że samookaleczenie Nazermana odczytywane było jako wyraźny „zwiastun »przepracowania« (*working through*), który Freud łączył z podwójnym procesem zapamiętywania i powtarzania”²⁰. Taka interpretacja dawała w konsekwencji nadzieję na odnowę duchową bohatera.

Jakkolwiek jednak można interpretować przesłanie filmu Lumeta, *The Pawnbroker* pozostaje przede wszystkim szczegółowym studium „zespołu stresu pourazowego” (*Post-Traumatic Stress Disorder*)²¹, na który cierpi Sol. Oprócz wspomnianych już wcześniej poczucia winy i ośpienia psychicznego, choroba ta charakteryzowała się „wdrukowaniem śmierci” do świadomości pacjenta. Poczucie końca czasu, które

¹⁷ Próbując wytłumaczyć niechęć ocalałych do opisanie swoich przeżyć obozowych, Primo Levi napisał: „To był ten sam wstyd, który znaliśmy tak dobrze; wstyd, który ogarniał nas po selekcjach i za każdym razem, kiedy widzieliśmy lub doświadczyliśmy zniewagi: wstyd nieznanym Niemcom, wstyd, który odczuwa człowiek skonfrontowany ze zbrodnią popełnioną przez innych” (P. Levi, za: B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 271).

¹⁸ W. Niederland, za: J. Levinson, *The Maimed Body and the Tortured Soul...*, s. 148.

¹⁹ Analizę wątków chrześcijańskich w *The Pawnbroker* znaleźć można m.in. w przytoczonym tu artykule Juliana Levinsona.

²⁰ *Ibidem*, s. 153.

²¹ Por. B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, s. 214–223.

następuje po Holokauście, połączone z brakiem aktywności życiowej, prowadziły często do obsesji na temat śmierci. Równocześnie chory, który już w obozie rezygnował z chęci przeżycia²², nie widział sensu ani potrzeby zwierzenia się, podejrzewając swoje otoczenie o fałszywe współczucie lub niezrozumienie. Jak zresztą zauważa Barbara Engelking: „ludzie przeżywali Holocaust w zasadzie pojedynczo, a ci, którzy ocaleli, nie tworzą wspólnoty”²³.

Spółeczna alienacja i brak możliwości komunikacji pomiędzy ocalałymi a osobami, którym doświadczenie Zagłady jest obce, należą do głównych wątków omawianych tu filmów. Zarówno w *Pasażerce*, jak i w *The Pawnbroker* wstydlivy lub bolesny komunikat skierowany jest do osób, które wychowały się z daleka od wojennego kataklizmu. Reżyserzy wykorzystali w tym celu archetyp Amerykanina jako człowieka beztroskiego, a zarazem „prowincjonalnego” – skupionego wyłącznie na swoim życiu prywatnym. Wracając z pobytu w Stanach Zjednoczonych, Liza skarży się poznanemu tam mężowi: „Bo cóż ty, emigrant [...] potrafisz pojąć z warunków, w jakich żyliśmy i wykonywaliśmy rozkazy naszych dowódców”.

Podobnie sprawa przedstawia się w przypadku dzieła Lumeta. I choć Nazerman nikomu się nie zwierza, całość przekazu można by potraktować (na zasadzie metafilmu) jako odautorskie przesłanie reżysera, skierowane do nieświadomej skali nazistowskich zbrodni publiczności amerykańskiej.

Obu filmom wspólne jest też pojęcie wypierania i kamuflażu wspomnień; ani Liza, ani Sol nie chcą, lub nie potrafią, wyartykułować swoich lęków z przeszłości. Cały dramat rozgrywa się więc wewnątrz nich samych i możliwy jest do zobaczenia wyłącznie z uprzywilejowanej pozycji widza, który – niczym *voyeur* – ma wgląd w umysły bohaterów. Nawiązana zostaje wyjątkowa relacja między widzącym a widzianym.

Dzięki wykorzystaniu retrospekcji jako głównej zasady gramatycznej obu filmów, na ekranie pojawiają się obrazy, w których słowo pełni tylko funkcję pomocniczą. Pamięć obozu wytwarza złowrogą ciszę, która w przypadku kina wydaje się jednak pomocna do przedstawienia tego, co „niemożliwe do wypowiedzenia”.

Czas przeżyty czy czas przeżywany?

Film Lumeta zaczyna się od sekwencji idyllicznych obrazów, pokazanych w zwolnionym tempie. Wyłania się z nich portret szczęśliwej rodziny, spędzającej beztroskie popołudnie gdzieś na wsi, nad rzeką. Dwójka dzieci bawi się na polu pszenicy, bacznie obserwowana przez rodziców i siedzących w cieniu drzew dziadków, ubranych w tradycyjne stroje żydowskie. Sielanka zostaje przerwana nagłą

²² W rozdziale pt. „W obozie koncentracyjnym” Engelking wyróżnia dwie strategie przeżycia – bierną i czynną. Z krótkich retrospekcji zawartych w *The Pawnbroker* można wywnioskować, że więzienna egzystencja Nazermana bliska była strategii biernej. Polegała ona na „nieprzeciwstawianiu się obozowemu terrorowi, podporządkowaniu, a nawet wewnętrznej rezygnacji”, *ibidem*, s. 60.

²³ *Ibidem*, s. 285.

zmianą muzyki, wprowadzającą ton wyraźnego niepokoju i niebezpieczeństwa. Z przerażonych twarzy można wyczytać, że coś, co jest niewidoczne dla widzów, pojawiło się na horyzoncie i w oczywisty sposób zagraża bohaterom. Dopiero pod koniec filmu przywołana ponownie sekwencja znajduje swój właściwy finał w zjawieniu się nazistowskiej policji.

Pierwsze minuty *The Pawnbrokera* wyjaśniają jednak tylko część tajemnicy. Zmącony muzycznie obraz rodziny urywa się zdecydowanym cięciem. Następuje zbliżenie na twarz człowieka, w którym rozpoznajemy – znacznie już postarzałą – postać ojca z początkowej sekwencji. Mężczyzna siedzi w ogródku typowego domu na amerykańskim przedmieściu. Jego zmęczona, apatyczna twarz wydaje się nie reagować na rozgrywającą się przed nim scenę sprzeczki rodzeństwa (z dialogów wynika, że są to jego siostrzeńcy). Konflikt próbuje zażegnać ich matka, która jednocześnie przypomina mężczyźnie o zbliżającej się rocznicy: „Tylko pomyśl Solly, dwadzieścia pięć lat... Moja biedna siostra Ruth”. Po tych słowach następuje seria szybkich, prawie niewidocznych ujęć, ukazujących matkę bawiących się dzieci, z sekwencji otwierającej film. Dzięki temu widz orientuje się, że chodzi tu o żonę bohatera. Natomiast sielankowa scena na wsi oraz kilka przywołanych kadrów kobiety to w rzeczywistości wizualizacja wspomnień Sola, które wydobywają się z jego podświadomości.

Kontrastowe zestawienie przeszłości i teraźniejszości, jakie prezentuje się tutaj za pomocą bardzo wyrafinowanych środków filmowych, ma na celu ukazanie właściwego bohaterowi sposobu przeżywania czasu, gdzie to, co przeżyte, jest wciąż przeżywane. Rzeczywistość Nowego Jorku – nowe miejsce egzystencji Nazermana – odgrywa tu wyłącznie rolę matrycy, na której odciskają się jego obozowe doświadczenia.

Jednocześnie początek filmu stanowi wstęp do zastosowanej tu innowacyjnej techniki, opisującej proces bezwiednego przypominania sobie traumatycznych przeżyć. Stosunek ocalałego do jego własnych, niechcianych wspomnień Sidney Lumet wraz ze swoim montażystą Ralphem Rosenblumem interpretują za pomocą *flashbacku*. Ich nowatorstwo polega na tym, że w momentach, gdy pamięć określonych zdarzeń z obozu zaczyna bombardować świadomość Nazermana, na ekranie ukazuje się obraz, składający się zaledwie z czterech klatek. Zdaniem Juliana Levinsona, jest to wystarczający czas na przełamanie płynności sceny, bez potrzeby wyraźnego odkrywania przed widzem, co jest tego przyczyną²⁴. Podobny w swej strukturze do bodźca podprogowego²⁵, obraz zostaje następnie kilkakrotnie powtórzony, w coraz dłuższych przedziałach czasu. W ten sposób *flashback* pozwala widzom dostać się do najintymniejszej sfery bohatera – sfery wspomnień – i prześledzić proces wydostawania się ich z podświadomości. Jest to proces efemeryczny i drapieżny, tak samo jak efemeryczne i drapieżne mogą wydać się zdjęcia, atakujące widownię z ekranu.

²⁴ J. Levinson, *The Maimed Body and the Tortured Soul...*, s. 150.

²⁵ W przypadku percepcji wzrokowej są to bodźce trwające krócej niż 0,04 sek.

Zasygnalizowana na początku retrospekcja posttraumatyczna użyta jest w *The Pawnbroker* cztery razy. Pierwszy powrót do przeszłości następuje, gdy Sol wraca nocą z pracy ulicami Harlemu. Dźwięk szczekania psa uruchamia serię krótkich ujęć, przerywających – dosłownie na „mgnienie oka” – terażniejszą linię narracji. Wraz z ich coraz dłuższym i częstszym pojawianiem się dokonuje się rekonstrukcja wspomnienia. Widzimy więźnia obozu koncentracyjnego starającego się przejść przez ogrodzenie z drutu kolczastego w czasie ucieczki przed rozjuszonym psem niemieckiego żołnierza. Obraz ten staje się wręcz tożsamy z tym, czemu przypatruje się w rzeczywistości Sol – scenie pobicia portorykańskiego chłopca, który w akcji desperacji stara się wdrapać na wysoką siatkę. Retrospekcja kończy się dłuższym ujęciem, przedstawiającym Nazermana po raz pierwszy w roli więźnia, a więc wewnątrz świata swoich wspomnień. Przerażony, stoi z innymi, bezsilnie przypatrując się zagryzieniu uciekiniera przez psa.

Kolejny *flashback* pojawia się w jednej ze scen rozgrywających się w lombardzie. Próba sprzedaży diamentowej obrączki, która okazuje się fałszywa, przez młodą dziewczynę, przywołuje w Solu obraz pierścionków, zrywanych przez esesmanów z trzęsących się palców, opartych o druty kolczaste. Zestawienie obozowej traumy z prywatnym nieszczęściem ubogiej dziewczyny nabiera tu charakteru symbolicznego. Imitację diamentu odnieść można do „nieautentyczności” bohatera, który w realiach nowej ojczyzny pozostaje tylko odległą kopią samego siebie, jest wręcz martwy i pusty w środku. Paradoksalnie, jego oschłość i bezwzględność przy wycenie obrączki upodabnia go do jego dawnych oprawców.

Czwartą i chyba najbardziej drastyczną odsłoną przeszłości Nazermana jest sekwencja odbywająca się w nowojorskim metrze. Miarowy stukot jadącego pociągu i ścisk, jaki w nim panuje, ożywiają w świadomości bohatera wspomnienie bydłecygo wagonu, transportującego go wraz z rodziną do obozu. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych *flashbacków*, początkowa seria kilkunastkowych ujęć przeradza się w scenę, gdzie zmęczony Nazerman upuszcza z wycieńczenia swojego syna na ziemię. Chłopiec zostaje najprawdopodobniej zgnieciony w tłumie.

Analiza poszczególnych sekwencji w *The Pawnbroker*, których dynamika opiera się na zastosowaniu retrospekcji posttraumatycznej, pozwala w konsekwencji na stworzenie portretu psychologicznego ocalałego. Posiłkując się opisem *survivor syndrome* Williama Niederalda, Sidney Lumet stara się pokazać, że reakcje lękowe, które są tego objawem, opierają się przede wszystkim na ciągłym konflikcie między przeszłością a terażniejszością. Dzięki nowatorskiej sztuce montażowej Rosenbluma widzowi dane jest obserwować proces, w którym jedna płaszczyzna czasoprzestrzenna (sfera przeżyć wewnętrznych, tutaj – sfera podświadomości) nakłada się na drugą (rzeczywistość obiektywna). Każda, na pozór niewinna rzecz lub zdarzenie mogą stać się bodźcem, wywołującym lawinę skojarzeń.

Podkreślić należy fakt, że ani w przypadku filmu Lumeta, ani – co za chwilę zostanie dowiedzione – filmu Munka nie chodzi o zwyczajną reprezentację wspomnień. Gdyby reżyserom zależało na przedstawieniu typowego dla każdego człowieka procesu przypominania sobie wydarzeń, z którymi po latach trzeba się zmierzyć,

mogliby po prostu użyć w tym celu klasycznej retrospekcji filmowej²⁶. Ich poszukiwania formalne wiążą się jednak ściśle z treścią obu opowieści. Zarówno bowiem Sol, jak i Liza (przynajmniej w pierwszym odruchu) nie powracają do przeszłości w sposób kontrolowany i przede wszystkim – chciany. Wspomnienia nie zjawiają się więc na zasadzie metafory, gdzie dany znak czy impuls z terażniejszości odsyła do obrazów budzących się w świadomości. Jadąc nowojorskim metrem, Sol nie czuje się „jak” w bydłym wagonie, ale dosłownie przeżywa na nowo transport do obozu koncentracyjnego. Następuje tu więc uobecnienie zdarzeń przywoływanych w sposób metonimiczny. Co ważne, następuje to zawsze spontanicznie, tak aby ani bohater, ani widz nie byli w stanie przewidzieć nadchodzącego ataku wspomnień.

Podobnie jak na ulicach Harlemu, przeszłość „wydarza się” również na pokładzie luksusowego liniowca. Bez wcześniejszej znajomości biografii Lizy, jesteśmy świadkami jej przypadkowego spotkania z kobietą, której spojrzenie wywołuje serię drastycznych obrazów obozu. W porównaniu z technicznymi rozwiązaniami Lumeta konstrukcja flashbacku w *Pasażerze* wydaje się bardziej skomplikowana. Opiera się ona nie tylko na umiejętnym montażu, ale również na ekspresyjnej muzyce i silnej opozycji pomiędzy statycznymi zdjęciami a szybkimi i krótkimi ujęciami.

Punktem wyjścia, a więc miejscem, gdzie przeszłość materializuje się niejako w świadomości bohaterki, jest oczywiście rzeczywistość statku. Składa się ona wyłącznie z kilkunastu nieruchomym zdjęć. Prześledźmy teraz dokładnie, jak za pomocą obrazu budowane jest napięcie między bodźcem (Marta) a medium (Liza) wspomnień.

- 1) Plan amerykański – sfotografowana z żabiej perspektywy Liza spogląda na ludzi, żegnających pasażerów w porcie.
- 2) Plan ogólny – zdjęcie kobiety wchodzącej na pokład.
- 3) Plan średni – Liza spogląda na kobietę. Na twarzy Niemki rysuje się zdziwienie.
- 4) Półzbliżenie na pełną napięcia twarz Lizy.
- 5) Plan ogólny – zdjęcie coraz lepiej widocznej, nowej pasażerki.
- 6) Półzbliżenie na patrzącą przed siebie, jakby nieobecną duchem Lizę.
- 7) Zbliżenie na twarz Lizy.

²⁶ Przykładem takiego rozwiązania estetycznego jest w kinematografii polskiej film Wandy Jakubowskiej *Koniec naszego świata* (1964). Opowiada on historię byłego więźnia, który po latach, przypadkowo, oprowadza parę cudzoziemców po muzeum w Oświęcimiu. Rekonstruując obraz Auschwitz-Birkenau, reżyserka wykorzystuje w tym celu klasyczną retrospekcję. W rzeczywistości zdecydowana większość scen rozgrywa się w obozie. Natomiast część współczesna, której celem jest postawienie pytania o dzisiejszy odbiór zbrodni nazistowskich, w bardzo powierzchowny sposób wiąże się z częścią wojenną. Wspomnieć też warto, że Wanda Jakubowska skorzystała z podobnej konstrukcji narracyjnej przy realizacji swojego wcześniejszego filmu, *Spotkania w mroku* (*Begegnung im Zwielicht*) z 1960 r. Jego bohaterką jest polska pianistka, która podczas tournée po Niemczech wspomina okres przy-musowej pracy w III Rzeszy.

- 8) Najazd na twarz wchodzącej kobiety, która spogląda w kierunku Lizy.
- 9) Najazd na twarz i zaciśnięte oczy Lizy. Następuje rozjaśnienie kadru.

Gradacja napięcia polega tu więc na stopniowym zbliżaniu się dwóch antagonistek, których zetknięcie kończy się silną ikonograficznie opozycją, pomiędzy szeroko otwartymi a zamkniętymi oczami.

Moment, kiedy obraz twarzy Lizy zalewa snop światła, aż do jego całkowitego wybielenia, można potraktować jako punkt graniczny w procesie przypominania. Jak zauważa Paulina Kwiatkowska: „błysk światła oznacza, że bohaterka odnalazła czasoprzestrzeń, której szukała, która tak długo ukrywała się w ciemności”²⁷. Jednocześnie głęboko skrywane wspomnienia Niemki zostają w symboliczny sposób ożywione, poprzez nadanie im ruchu. Wzrok Marty, przed którym nie można uciec, sprawia, że wraz z Lizą budzi się z letargu cały jej wewnętrzny świat pamięci. Przeszłość „dotyka” ją jednak tak intensywnie i niespodziewanie, że wydaje się, jakby była esesmanka czuła samą istotę pobytu w Auschwitz.

Na ekranie pojawiają się różnorodne sceny tortur z obozu, połączone ze sobą szybkim montażem. Trzymające się za ręce kapo tworzą krąg, wewnątrz którego naga kobieta upada z wycieńczenia. Następnie widać, jak więźniarki biegną pomiędzy dwoma rzędami żołnierzy i kapo. Kolejne ujęcia przedstawiają m.in. zwłoki ciągnięte po błocie, zwłoki mężczyzny na drutach kolczastych czy nagą więźniarkę, złapaną laską za szyję podczas selekcji. Ważne są tu również szczególnego typu zbliżenia, ukazujące brutalne obcinanie włosów oraz tatuowanie numeru na przedramieniu.

Te następujące po sobie obrazy, pomimo ich spójnej estetyki (bardzo silny światłocien), trudno określić jako klasyczną sekwencję. Poza wspólnotą przestrzeni, poszczególnych ujęć nie łączy jedna linia dramaturgiczna. Jest to więc raczej forma kolażu, filmowego zapisu pierwszych emocji, spowodowanych szokiem. Taka konstrukcja ma jednak swoje uzasadnienie. Zdaniem Kwiatkowskiej: „Ten sposób przywoływania wspomnień wyklucza jeszcze pracę intelektu [...]. Pozwala jednak na wprowadzenie w obręb świadomości pewnych emocji, dawno tłumionych. Uczucia, wyłowione z przeszłości, z otchłani pamięci, są intensywniejsze niż te przeżywane w czasie minionym [...]; w filmie zaś realizują się w postaci ciągu obrazów emocji. [...] Munk pokazał wspomnienie w stanie czystym, które dopiero później, po przeniesieniu ze sfery tego, co nieświadome, będzie podlegać świadomej rekonstrukcji narracyjnej”²⁸.

Flashback posttraumatyczny w wykonaniu Munka może się odnosić zarówno do pamięci ofiary, jak i kata. To początkowe niedopowiedzenie ze strony twórców filmu ma na celu stworzenie jeszcze bardziej skomplikowanego portretu psychologicznego zbrodniarki. Ukrywając swoją przeszłość, Liza sama uwierzyła (na zasadzie wyparcia) we własne kłamstwa i zaczęła postrzegać okres wojny z perspektywy

²⁷ P. Kwiatkowska, *Struktury pamięci...*, s. 36.

²⁸ *Ibidem*, s. 38.

osoby poszkodowanej. Dopiero po oswojeniu się z sytuacją bohaterka rozpoczyna pierwszą po latach walkę z własnymi wspomnieniami. Druga retrospekcja (tym razem klasyczna, oparta na komentarzu z offu) jest już niczym innym, jak formą kontrolowanej spowiedzi. Opowiadając mężowi o swojej pracy w obozie, Liza tworzy spójną narracyjnie historię, której przesłanie zbliżone jest do linii obrony Eichmanna. Powstaje w ten sposób obraz litościwej esesmanki, wykonującej tylko rozkazy przełożonych. Natomiast trzecia retrospekcja, odtworzona w ciszy własnego sumienia, choć jest już pełniejszą wizją obozu, pozostawia wiele niedomówień i pytań na temat granic świadomości swoich własnych czynów. Trzeba bowiem pamiętać, że jedynym przewodnikiem po świecie nazistowskich zbrodni jest ich współwykonawczyni. Czy jednak w obliczu Zagłady, w obliczu fabryki śmierci, jaką było Auschwitz, możliwe jest prawdziwe uświadomienie sobie rzeczywistego wymiaru popełnionych zbrodni?

Gdy kamera pokazuje grupę dzieci prowadzoną do komory gazowej, słychać tylko krótki komentarz Lizy: „To było straszne”, po czym narratorka bez większych emocji kontynuuje swoją opowieść. Doświadczenie masowego mordu jest więc jej do pewnego stopnia obce. Jeżeli bowiem nawet uznamy, że przedstawione wydarzenia zostały przez nią przeżyte (tutaj w znaczeniu – zrozumiane), to – oprócz początkowego szoku – zdecydowanie nie są już przeżywane, jak się dzieje to w przypadku Sola Nazermana. Akt przypominania łączy się u Lizy z aktem kreacji. W drugiej i trzeciej retrospekcji oglądamy już wspomnienia przetrawione przez jej wewnętrzny system obronny i zinterpretowane z punktu widzenia obecnej sytuacji.

Koniec filmu sugeruje jednak, że dopóki bohaterka nie zmierzy się ze swoją przeszłością w sposób świadomy i wolicjonalny, tak długo pozostanie ona pasażerką statku – „wyspy w czasie”.

Hibernacja terażniejszości

Kształt i charakter retrospekcji wiąże się ściśle z miejscem, w którym jest ona zainicjowana. Ta podstawowa zależność uwidacznia się już na poziomie tytułów obu filmów. Zarówno pasażerce, jak i właścicielowi lombardu przyporządkowana zostaje określona przestrzeń, której sposób przedstawienia oznacza nie tylko stan ich świadomości (uciekanie przed wspomnieniami), ale również obrazuje ich osobisty stosunek do świata (alienację).

Pokład luksusowego statku oraz zacienione wnętrza lombardu to „wyspy w czasie”²⁹, gdzie terażniejszość o tyle jest tylko istotna, o ile odnosi się do przeszłości. Oboje bohaterowie wydają się bowiem wyłączeni z jej głównego nurtu. Jednocześnie zasklepieni w swoich wspomnieniach, zaczynają wpływać (dosłownie lub symbolicznie) na jej ekranowy kształt.

W przypadku filmu Munka status pasażerki oznacza nie tyle powrót byłej esesmanki do ojczyzny, ile raczej podróż poprzez osobistą pamięć obozu. Realizm

²⁹ Określenie zapożyczone z początkowego komentarza *Pasażerki*.

rejsu, ze względu na dominującą tu rolę retrospekcji, staje się więc mało ważnym elementem fabuły. Ostatecznie, jak zasygnalizowano to już na początku, decyzją Lesiewicza i Woroszylskiego akcja teraźniejsza została ograniczona do kilkunastu statycznych zdjęć. Przyglądając się obrazom rozbawionego tłumu na statku, mamy wrażenie, że obserwujemy go oczami Lizy, dla której życie zatrzymało się w chwili spotkania z Martą. Niemka nie jest jednak głównym narratorem opowieści. Co więcej, rzeczywistość pozostaje nieruchoma od samego początku, jeszcze przed pojawieniem się domniemanej byłej więźniarki. Dlatego można sądzić, że rozwiązanie formalne, jakiego użyto po śmierci Munka, miało na celu przede wszystkim wskazanie, jak bardzo różni się zwyczajne, codzienne postrzeganie świata od stanu emocjonalnego przeżywania przeszłości³⁰. Niespodziewanie powracające wspomnienia wydają się Lizie żywsze i bardziej namacalne niż wszystko to, co aktualnie wydarza się wokół niej. Konstrukcja filmu opiera się więc na dwóch wyraźnych opozycjach. Po pierwsze, refleksyjna postawa bohaterki silnie kontrastuje z panującą na pokładzie atmosferą karnawału. Tego typu wyobcowanie charakteryzuje również postawę Sola, apatycznie przemierzającego gwarne ulice Harlemu. Po drugie, aby jeszcze lepiej zobrazować siłę powracających w pamięci wydarzeń, statycznym zdjęciom z liniowca przeciwstawione są dynamiczne sekwencje obozowe.

Do zupełnie innego typu hibernacji teraźniejszości dochodzi natomiast w filmie *The Pawnbroker*, gdzie – zamiast pozostać unieruchomioną – rzeczywistość układa się w identyczne wzory z przeszłością bohatera. Będąc więźniem własnych wspomnień, Sol, podobnie zresztą jak Liza, jest równocześnie więźniem przestrzeni, w jakiej się znajduje. Zgodnie z koncepcją Lumeta wnętrze lombardu miało przypominać „serię klatek: drucziana siatka, kraty, zamki, alarmy – wszystko, co wzmocniłoby poczucie zniewolenia”³¹. Efektu dopełnia użycie przez reżysera silnego, górnego światła punktowego, dzięki czemu cień krat kładzie się na ciele Nazermana.

Nie bez znaczenia wydaje się także jedno z pierwszych ujęć, pokazujących lombard z zewnątrz. Obserwując codzienną drogę Sola do pracy, kamera skupia przez chwilę swoją uwagę na jednej z witryn jego lokalu, w której piętrzą się dziesiątki par używanych butów. Obraz ten w bardzo sugestywny sposób nawiązuje do nazistowskich magazynów obozowych, gdzie umieszczano wszelkie wartościowe przedmioty zrabowane więźniom³². Wynika z tego, że lombard przypomina obóz nie tylko swoim wystrojem, ale w symboliczny sposób spełnia również jedną z jego funkcji. Jest miejscem do pewnego stopnia upodlającym, w którym ludzie, pozba-

³⁰ Por. trzy koncepcje Andreasa Wadensjö na temat bezruchu w *Pasażerze*, P. Kwiatkowska, *Struktury pamięci...*, s.32.

³¹ S. Lumet, za: J. Levinson, *The Maimed Body and the Tortured Soul...*, s. 150.

³² Ujęcie butów w witrynie sklepowej można również potraktować jako aluzję do stałej ekspozycji w byłym obozie w Oświęcimiu, gdzie w specjalnych gablotach umieszczono takie przedmioty, jak buty, okulary czy włosy ofiar. Lombard spełniałby więc także funkcję muzeum, obszaru żywej pamięci, która – nie mogąc być przez bohatera wyartykułowana – realizuje się na poziomie przestrzeni.

wieni często nadziei, zmuszeni są do pozbycia się przedmiotów, będących częścią ich życia. Nazerman żyje więc wśród rzeczy, stanowiących fragmenty obcych biografii, skrawki pamięci. Nie mogąc uciec od przeszłości, tworzy dla siebie prywatną przestrzeń obozu, w której odtwarza jedyne znane mu teraz modele zachowań – role oprawcy i ofiary. Można bowiem podejrzewać, że autodestruktywna postawa bohatera wynika z dwoistości jego zachowania.

Paradoksalnie – jak zauważa Annette Insdorf – były więzień Auschwitz odnosi się do mieszkańców Harlemu z podobną pogardą, jak naziści wobec Żydów. Nazywając ich „kreaturami” i „szumowinami”, zamienia się we współczesnego kapo, który z jednej strony pozostaje nieczuły na cierpienia klientów, z drugiej natomiast strony kontrolowany jest przez swoich „przełożonych” (mafię Rodrigueza)³³.

Pomimo jednak oznak emocjonalnego znieczulenia, Nazerman pozostaje przede wszystkim ofiarą. Ostatecznie jego osobista droga krzyżowa, której stacje przyporządkować można kolejnym flashbackom, znajduje swój finał w symbolicznym ukrzyżowaniu. W końcowej sekwencji Sol nadziewa rękę na szpikulec służący do przechowywania kwitów sprzedaży. Czy akt ten powinno się traktować jako dramatyczną próbę oczyszczenia się (zmartwychwstania do teraźniejszości), czy raczej jest on przykładem najgorszego zniewolenia, w którym ofiara odtwarza na sobie tortury, nawet po śmierci swoich oprawców?

Bez względu na sposób interpretacji zakończenia, jedno wydaje się pewne. Sidney Lumet przedstawia w swoim filmie człowieka, którego doświadczenia wojenne stanowią esencję cierpienia. Charakterystyczny autyzm Nazermana, polegający na przeniesieniu modelu biernej egzystencji z obozu do czasów po wyzwoleniu, wynika z podstawowej „nieprzyswajalności”, o której pisze Emmanuel Levinas³⁴. Zastanawiając się nad fenomenologią cierpienia, filozof stwierdza, że z założenia jest ono pewnego rodzaju nadmiarem, mającym jednocześnie o danym nadmiarze świadczyć. Istotą zjawiska jest więc jego „kategorialna dwuznaczność jakości i modalności”³⁵, co oznacza, że to, „co nie do zniesienia, nie do udźwignięcia, właśnie nie jest przez świadomość dźwigane”³⁶. Wnioski prowadzą w konsekwencji do postawienia następującej tezy: „Cierpienie w swoim wbrew-świadomości³⁷, w swoim bólu, jest biernością”³⁸.

³³ Por. A. Insdorf, *Indelible Shadows - Film and the Holocaust*, Cambridge 2003, s. 28.

³⁴ Por. E. Levinas, *Cierpienie bezużyteczne*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 401.

³⁵ *Ibidem*, s. 401-402.

³⁶ *Ibidem*, s. 402.

³⁷ Zdaniem Levinasa, świadomość cierpienia koncentruje się na doznawaniu przeciwności, a w zasadzie jest ono „doznawaniem doznawania, albowiem »treścią«, którą uświadamia sobie cierpiąca świadomość, jest właśnie sama owa przeciwność cierpienia, jego ból”. W tym kontekście „wbrew-świadomości” można rozumieć jako świadomość braku uświadomienia, a więc jako stan znoszenia czegoś, co *de facto* jest nie do zniesienia. Paradoksalnie tego typu stan świadomości jest również pewnym doznaniem (por. *ibidem*, s. 402).

³⁸ *Ibidem*, s. 402.

Z punktu widzenia psychologii bierność, o jakiej tu mowa, można rozumieć jako stan ostatecznej apatii, w której wyniku jednostka doznaje bólu, właśnie dlatego, że z bólem tym nie może dać sobie rady.

Używając koncepcji Levinasa do scharakteryzowania egzystencjalnej kondycji Sola i Lizy, należałoby uznać, że źródło ich cierpienia, jego metafizyczne jądro, stanowią nie tyle doświadczenia obozowe, ile sam fakt niemożności poradzenia sobie z własną pamięcią. Uwięzieni w świecie traumatycznych wspomnień nie są bowiem zdolni do partycypowania w terażniejszości. Stan ten potęguje brak zrozumienia ze strony otoczenia. Gdy w końcowej scenie filmu *The Pawnbroker* Nazerman nad ciałem zabitego Jezusa wydaje z siebie niemy krzyk i rusza w niewiadomym kierunku, kamera po raz ostatni ukazuje ulice Harlemu w planie totalnym. Wyłania się z niego obraz miasta znieczulonego na ludzkie nieszczęście.

Rola współczującego przeznaczona jest oczywiście dla publiczności kinowej, która śledząc ze swojego uprzywilejowanego stanowiska sensacyjną fabułę, dotyka jednocześnie śladów historii. Levinas napisał: „W związku z okrucieństwami naszego stulecia [...] może się okazać, że wrażliwość na cierpienie innego stanowi sam rdzeń ludzkiej podmiotowości i że zostanie ona wyniesiona do rangi najwyższej zasady etycznej”³⁹.

Pragnąc w odpowiedni sposób poruszyć i uwrażliwić widza na problem Zagłady, Lumet i Munk musieli przede wszystkim odpowiedzieć sobie na pytania dotyczące sposobu reprezentacji. Po pierwsze: czy użycie retrospekcji w fikcyjnym przekazie filmowym wystarcza, aby oddać prawdę o Holokauście? Po drugie: Czy oba filmy powinno się rozpatrywać wyłącznie w kategoriach dzieła sztuki, która z zasady przetwarza i metaforyzuje rzeczywistość, czy raczej jako próbę stworzenia autentycznego świadectwa epoki?

Strategie reprezentacji pamięci o Holokauście (zarys problematyki)

W trakcie pracy nad książką *Król żydowski* Leslie Epstein powiedział, że „prawie każde naoczne świadectwo Holokaustu jest bardziej wstrząsające i stwarza większe poczucie tego, co działo się w obozach i gettach, niż jakakolwiek fikcyjna relacja o tych samych wydarzeniach”⁴⁰. Choć trudno nie zgodzić się z tezą pisarza, warto zastanowić się jednak, czy tego typu „naoczne świadectwo” może być w odpowiedni sposób przeżyte, „emocjonalnie przetrawione” przez publiczność.

Kinematografia zna wiele przypadków, w których zdolności percepcyjne widza (zarówno pod względem psychicznym, jak i kulturowym) nie wystarczają do racjonalnego odczytania obrazu filmowego. Dzieje się tak często w momencie oglądania na ekranie scen cierpienia i brutalności. Czy będą one wierną dokumentacją wyda-

³⁹ *Ibidem*, s. 405.

⁴⁰ L. Epstein, za: B. Lang, *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 15.

rzeń, czy też ich naturalistyczną kreacją⁴¹, wywołać mogą podobny skutek – niezrozumienie, które prowadzi do częściowego wyparcia obrazów ze świadomości. Doskonałą ilustrację problemu stanowią pierwsze spisane reakcje zachodniej publiczności na pokazywane – już w roku 1945 – zdjęcia z obozów koncentracyjnych. Oglądając kronikę o wyzwoleniu obozu Bergen-Belsen, angielski krytyk literacki Alfred Kazin nie potrafił nawet dostrzec w wygłodzonych sylwetkach więźniów cech ludzkich i nazywał ich po prostu „patykami”. „Na ekranie – pisze Kazin – patyki w biało-czarnych pasiakach opierały się o druty, patrząc się błędnym wzrokiem w stronę kamery; inne patyki szurały nogami lub przeważnie siedziały na ziemi, obok ogromnej sterty ciał, spiętrzonych niczym kupa drewna, z której wystawały nogi, ramiona, głowy. [...] To było nie do zniesienia. Widownia czuła się zażenowana, i w tym zażenowaniu wielu zaczynało się śmiać”⁴².

Przytoczony fragment mógłby oczywiście posłużyć jako silny kontrargument przeciwko pogładowi Epsteina. Widzowie kroniki stają się bowiem intelektualnie i emocjonalnie bezsilni wobec zarejestrowanych dowodów Holokaustu. Oczywiście przy tego typu analizie odbioru filmu należałoby – na co niestety nie ma tu miejsca – uwzględnić kontekst kulturowy. Z pewnością pierwsze dokumenty z obozów koncentracyjnych przyjmowane były odmiennie przez publiczność polską, brytyjską czy amerykańską. Pomimo jednak różnic doświadczeń wojennych, charakterów narodowych i przyzwyczajzeń audiowizualnych⁴³, zarówno Munk, jak i Lumet musieli wybrać odpowiednią strategię reprezentacji Zagłady, która szokując, skłaniałaby jednocześnie do refleksji. Ich zmagania formalne (szczególnie pod względem kompozycji kadru i montażu) przypominają balansowanie na granicy brutalizacji i estetyzacji obozu. Jak bowiem oddać rzeczywisty wymiar miejsca kaźni, skoro głównym przekąźnikiem jest tu pamięć ludzka – z natury niedoskonała i silnie nacechowana emocjonalnie?

W porównaniu z *The Pawnbroker* wizja Munka wydaje się bardziej realistyczna. Na korzyść polskiego filmu przemawia przede wszystkim fakt, że część scen obozowych została nakręcona w autentycznych wnętrzach i plenerach muzeum oświęcimskiego. Reżyser zadbał również o wierne odtworzenie codzienności Auschwitz: nocnych apeli, egzekucji, pracy w magazynie, stanu sanitarnego szpitala itp. Na szczególną uwagę zasługuje tu ujęcie ukazujące procedurę wpuszczania cyklonu B do komory gazowej, które, ze względu na pedantyczne odtworzenie, bliskie jest estetyce dokumentu.

⁴¹ Za przykład wykorzystywania w kinie fabularnym obrazów niezwykle brutalnych i przerażających mogą posłużyć takie kontrowersyjne filmy jak *Gwałt (Baise-moi)* 2000 Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi czy *Miasto na ziemi (Miesto na ziemle)* 2001 Artoura Aristakisjana.

⁴² A. Kazin, za: J. Levinson, *The Maimed Body and the Tortured Soul...*, s. 143.

⁴³ Należy pamiętać, że na początku lat sześćdziesiątych, kiedy kręcono oba filmy, dotychczasowa pozycja amerykańskiego przemysłu filmowego została mocno osłabiona przez dynamiczny rozwój telewizji. Natomiast w Polsce kino pozostaje głównym medium audiowizualnym, spełniając funkcje ideologiczną i rozrywkową.

Retrospektywny charakter sekwencji podkreślał również fakt, że sceny wspomnień Lizy nakręcono w formacie panoramicznym, natomiast część okrętową – w formacie tradycyjnym. Zróżnicowanie stylistyczne oznaczało, że pamięć Niemki operuje innym spektrum świadomości niż w stosunku do terażniejszości.

W przeciwieństwie do zdjęć oświęcimskich, stanowiących główny trzon narracyjny *Pasażerki*, w filmie Lumeta obóz koncentracyjny pojawia się zaledwie kilka razy, w krótkich, przerywanych flashbackach. W swojej strukturze przestrzennej podobny jest do ulic getta Harlemu. Operując przede wszystkim zbliżeniami drutów, siatek (baraki i budynki pokazane są na planie ogólnym tylko dwa razy), reżyser pragnął stworzyć atmosferę zamknięcia i przemocy. Trzeba również pamiętać, że *The Pawnbroker* był pierwszym amerykańskim filmem, gdzie zaprojektowano i wybudowano dekoracje mające odgrywać przestrzeń obozu. Do tej pory używano w tym celu wyłącznie zdjęć archiwalnych, nakręconych w czasie wyzwania obozów koncentracyjnych przez wojska amerykańskie i brytyjskie.

Niezależnie jednak od tego, czy reżyserzy posłużyli się wnętrzami autentycznymi, czy też sztucznie wykreowanymi, przestrzeń obozu na planie filmowym pozostaje zawsze sceną, na której odgrywa się Holokaust. Zdjęcia kaźni są tylko daleką kopią autentycznych wydarzeń. Nie oznacza to jednak, że oba omawiane filmy oddalają nas od prawdy o zbrodniach nazistowskich. Zaletą przekazu fabularnego jest zdolność do uniwersalizacji i syntezy. Zainscenizowane zdarzenia historyczne układają się więc w logiczne wzory, zrozumiałe dla widzów. Pamięć fikcyjnych bohaterów staje się pamięcią zbiorową.

* * *

Pasażerka i *The Pawnbroker* przedstawiają historię ludzi, dla których powrót do przeszłości jest doznaniem bolesnym i wstydlivym. Chociaż los postawił ich po przeciwstawnych stronach nazistowskiej maszyny wojennej, Liza i Sol mają jedną cechę wspólną – nie chcą pamiętać. Wspomnienia nie dają im ukojenia, a co więcej, znieczulają protagonistów na terażniejszość. Nie mogąc od nich uciec, przyjmują odmienne strategie rozliczenia. Oprawca dąży do racjonalizacji swoich zbrodni, natomiast ofiara próbuje ukarać się za to, że przeżyła.

Pomimo tak różnych modeli zachowań, obraz osobistych wspomnień ukazany za pomocą taśmy filmowej wydaje się podobny. Składa się on z „fragmentów przeszłości, która utraciła spójność nie w wyniku zwykłego upływu czasu, ale na skutek kataklizmu”⁴⁴. Użycie retrospekcji przez Munka i Lumeta miało więc na celu ukazanie ambiwalentnej roli pamięci. Doświadczenie Zagłady z jednej strony wyniszcza psychikę ludzką, niejako rozkładając ją na niedające się zapomnieć traumatyczne obrazy. Z drugiej strony stanowi trwałą element biografii uczestników Holokaustu, świadczący o ich wyjątkowości.

⁴⁴ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki...*, s. 171.

Analizując struktury czasoprzestrzenne w kinematografii lat sześćdziesiątych warto odnieść się również do sztuk plastycznych z tego okresu. Szczególnie ciekawym tropem okazać się mogą *Reminiscencje* Józefa Szajny z 1969 r. Zrealizowane w typie *environment* instalacje tworzą „pamiętki przeszłości” – fotografie, rzeczy osobiste, obozowe rekwizyty. Przetworzone twórczo fragmenty przeszłości stanowią syntezę bolesnych wspomnień, będąc żywym świadectwem artysty i zarazem byłego więźnia Auschwitz.

Na najczęściej wykorzystywanej reprodukcji ilustrującej dzieło Szajny widać, że część konstrukcji przestrzennej obramowana jest płytą, z wyciętą w środku formą ludzkiego popiersia. Wydaje się, że człowiek jest bramą do wnętrza własnego cierpienia, a jednocześnie pozostaje tylko „konturem” samego siebie, który nie obejmuje całości świata przedstawionego (całej instalacji). W tym konkretnym przypadku doświadczenie Holokaustu, jako pewien fenomenologiczny nadmiar, wychodzi dosłownie poza ramy własnej reprezentacji.

Słowa kluczowe

kinofilm fabularny o Holokauście, retrospekcja filmowa, struktura pamięci o Zagładzie, trauma poobozowa

Abstract

The aim of the article is to present the way in which new forms of film narratives (that emerged in the 1960s) influenced the development of cultural images concerning the Holocaust. The author's opinion is that the development of film poetics and popularization of psychoanalysis in public consciousness contributed in that period to shaping new forms of expression in the cinema, such as post-traumatic retrospective. Since then, cinematic depiction of the Holocaust is characterized by deepened portrait of the inner life of a character and an attempt to picture individual techniques to cope with the trauma of past events. Andrzej Munk's *Pasażerka* and Sidney Lumet's *The Pawnbroker*, due to their inventive use of retrospection, will serve as ideal types of the phenomenon in question.

Key words

feature films about the Holocaust, film retrospection, structure of Holocaust remembrance, post-concentration camp trauma