

# Jay Cantor

(Tufts University)

## Śmierć i obraz

*Stanleyowi Cavellowi*

W *The World Viewed* Stanley Cavell podciąga film pod ogólną kategorię pamięci, ponieważ filmy, podobnie jak wspomnienia, obdarzają człowieka światem, który należy do niego, niemniej jest światem, do którego człowiek nie ma wstępu. W pewnych niezwykłych sytuacjach wspomnienia oczywiście mogą się odradzać jako żywa część bieżącej opowieści człowieka i tak odrodzone wchodzą w niego pełne niepokoju i nagłące do zmiany życia, do rozwijania jego opowieści w świetle stawianych przez nie pytań aż do nowego chwilowego końca. Ale tylko niektóre filmy są takimi natchnionymi wspomnieniami, a pozostałe należą do rozległej dziedziny jałowej pamięci zwanej nostalgią. Nostalgia, ponieważ pamiętany czas człowiek uważa za przeżyty, a skoro śni, że go przeżył, że wyzwania i pytania tego czasu są już za nim, wydaje mu się, że ogląda historię, która jest całkiem miniona i w żaden sposób nie może go kłopotać w teraźniejszości. Człowiek jest czymś widzmem spokojnego czasu, czasu kołyszącego do snu, pozbawionego owej odradzającej się z chwili na chwilę troski o przetrwanie, która naznacza bólem każdy moment teraźniejszy. To tak, jak gdyby film nostalgiczny pragnął być fotografią, a zatem, jak przekonują Kodak i Polaroid, formą idealną z punktu widzenia nostalgii, przeszłością nie będącą pytaniem, lecz dobytkiem.

Niekiedy wydaje mi się, że nieustannie karmienie się tego rodzaju obrazami zamienionymi w fotografie, obrazami z wiadomości telewizyjnych, z gazet, z fotoreportaży w czasopismach, z kina i z wideo, sprawia, że człowiek czuje się nieśmiertelny, nie żywy, jak dawni ludzie, i – na modłę bogów – nie całkiem poddany śmierci. Jedną z postaci tego w mojej wyobraźni są demoniczni porywacze Patty Hearst, którzy, kiedy zostali otoczeni przez policję w domu niebędącym wcale twierdzą, tkwili wewnątrz, oglądając telewizyjną relację z tego obłączenia, podczas gdy dom stał w płomieniach. Sądzę, że wydawało im się, iż nie umierają naprawdę, skoro widzą się w telewizji, a więc są poza pożarem, który ich strawił. No i zawsze mogli zmienić kanał.

Obrazy służące rozrywce na ogół nie uobecniają śmierci, która pojawia się w nich jako temat, ale nie jako śmierć odczuwana, przemijanie, przemoc i wola położenia kresu życiu. Może twórcza przemoc artysty tak kształtuje obraz, a może wydaje nam się, że artysta tylko włączył kamerę, a całą resztę zrobił mechanizm.

Ale przecież wiemy. Każdy wielki artysta filmowy uczy, że każdy kadr z konieczności jest kształtowany zarówno przez artystę, jak i przez wyobraźnię widza. Zarazem łatwo roztaczać złudzenia, wprawic widza w przeświadczenie, że kamera, maszyna, w żaden sposób nie wpływa na to, co rejestruje. Nasze rozrywki są często pełne krwawej przemocy, ale ta przemoc jest zwykle tylko czynami jakiegoś maniakalnego mordercy i nie jest przeżywana jako siła kształtująca świat oglądany na ekranie (a może i poza nim). Ponadto widz nie musi być świadom, że po części tworzy w wyobraźni świat obrazu i tym samym uczestniczy w tym, co przedstawiane. Na ogół widz udaje, że tylko widzi. Obraz urzeka wyobraźnię, władzę aktywizującą się odruchowo, za której pośrednictwem człowiek uczestniczy w wytwarzaniu świata mocą twórczej przemocy i miłości. (Wyobraźnia jest, rzecz jasna, przeciwieństwem fikcji, czystej odbiorczości działającej wtedy, gdy jesteśmy pochłonięci światem, który jest po prostu widziany.)

Myślę jednak, że człowiek się oszukuje, kiedy ucisza strach przed śmiercią, ten rozpaczliwie błagalny lęk, który jest „darem” popędu śmierci. Ten bezcenny lęk może uzmysławiać człowiekowi jego pragnienie śmierci, jego przemoc i w ten sposób (jeżeli człowiek go żywi, a nie po prostu wypiera czy tłumi) może przyzywać boga Erosa. Ten lęk może popychać wyobraźnię polityczną człowieka do stworzenia sobie nowego przeznaczenia, takiego jak te zwielokrotnione narzędzia unicestwienia, które człowiek oddał do dyspozycji popędowi śmierci.

Będę pisał o filmach *Noc i mgła*, *Shoah* i *Hotel Terminus*<sup>1</sup>. Powiedzenie o zawartych w tych filmach obrazach zagłady żydostwa europejskiego, że łagodzą lęk, są kojące, rozrywkowe lub nostalgiczne, byłoby niedorzecznością. Ale zastanawiając się nad tym wydarzeniem, ludzie nazbyt łatwo poddają się melancholii, rozpacz lub świętoszkowatemu współczuciu, podczas gdy, gdyby śmierć była rzeczywiście zawarta w obrazie, odczuwaliby – jak powiada narrator dokumentu *Noc i mgła* Alaina Resnais – „ciągły, bezgraniczny strach”. Z kolei autorzy wymienionych filmów wymagają od widza czegoś, co wydaje się wręcz nieludzkie. Wymagają, aby odczuwał popęd śmierci i lęk przed śmiercią i odczuwał je w sobie we wszystkich przejawach tych sił, aby grał wszystkie role w ich filmach, a więc role kata, świadka, ofiary i artysty, którego przemoc kształtuje ukazany obraz tego królestwa śmierci. Człowiek jest zwierzęciem zaradnym i trzeba mu zamknąć wszystkie wyjścia, albo uchylić się od tej konfrontacji. Widz musi czuć, że popęd śmierci rządzi nie tylko działaniami bohaterów filmu, lecz również ukazaną historią, i nie tylko nią, lecz również sposobem jej ukazania, a także działaniem umysłu widza, który rozumie ją i czerpie przyjemność z jej oglądania.

Nie chciałbym być źle zrozumiany. W żadnym razie nie chodzi mi o to, że wszyscy odpowiadamy za Holocaust. Myślę jednak, że jeżeli człowiek nie potrafi wejść w wyobraźni w historię – choćby w tę historię i zwłaszcza w nią – to jego świat jest złudzeniem, a historia spektaklem, który, gdy narkotyki stracą moc, stanie się nieznośnym ciężarem. Pisząc o leczeniu nerwicy, D.W. Winnicott powiada, że neurotyk stawia pierwszy krok w kuracji, kiedy ponownie umieszcza swoją historię, łącznie z urazami, w sferze dziecinnej wszechmocy. Neurotyk bowiem albo

wypiera bolesne przeżycia, przez co odrzeczywistnia zarówno świat, jak i swoją osobowość, albo traktuje traumę jako niszczącą go wydarzenie czysto zewnętrzne. Neurotyk, tak samo jak my, musi odzyskać ów zmysł zdrowego dziecka, które wie, że krzyk sprowadza karmiącą pierś, wie, że jego pragnienie uczestniczy w tworzeniu świata. Pozbawiona tego poczucia, jakkolwiek byłoby złudne, wyobraźnia jest przytłoczona bezwładnym mechanicznym ogromem świata i nie jest w stanie stworzyć nowego przeznaczenia, bez czego sam człowiek zamienia się w automat mechanicznie dążący do przyjemności albo samounicestwienia.

Każdy ze wspomnianych filmów zaczyna się od przyznania, że ukazanie Holocaustu graniczy z niemożliwością. Po części wynika to z obowiązkowej pokory. Twierdzenie, że można ukazać Holocaust, wydaje się bowiem niemal zaprzeczeniem jego potworności i wyjątkowości. Pożyczywszy słowa od Rilkego, Holocaust można opisać jako „butelkę wypełnioną śmiercią (...) z której ludzie są zmuszeni wypić całą gorycz niczym nie rozcieńczonej zagłady”. Nie da się tego przedstawić, ponieważ, jak twierdzi Freud, popęd śmierci nigdy nie przejawia się w czystej postaci, ponieważ zawsze jest spleciony z erosem. No, może nie zawsze, skoro kiedyś ten świat był nieznanym, ale i to niczego nie zmienia, bo jak ukazać to, czego się nie zna? „Trudność związana z moim filmem”, stwierdził reżyser *Shoah* Claude Lanzmann, „polegała na ukazaniu śmierci”. Czy w ogóle da się ją ukazać? To, co człowiek chce tutaj ukazać, nie tkwi w dokumentach zostawionych przez katów, nie tkwi w śladach zostawionych przez ofiary, ani nawet w świadectwach tych, którzy ocalili. To są papiery, słowa, artefakty, rzeczy istniejące, podczas gdy to, co film chce nam ukazać, jest w ścisłym sensie nieistnieniem.

Gdyby człowiek potrafił jednak ukazać tę czeluść, odczułby „obłądne przeżalenie”. Śmierć jako katastrofa i śmierć jako popęd, jedno i drugie budzi nieznośny lęk. „Gdyby pan mógł polizać moje serce”, powiada do Lanzmanna jeden z ocalałych, „otrułoby pana”. Ocalały z Holocaustu stoi przed tą samą trudnością, co twórca filmu, trudnością polegającą na tym, że nie można ukazać śmierci i trzeba ją ukazać, trzeba dać ją odczuć, albo świat utraci rzeczywistość. Śmierć musi zostać kadr po kadrze zapamiętana, musi zostać zapomniana, albo życie nie będzie mogło trwać.

„Potrzebowałibyśmy samego materaca”, mówi narrator *Nocy i mgły*, kiedy kamera ukazuje wnętrze baraku w Auschwitz, „który był i spiżarnią, i sejfem (...) derki, o którą walczone, donosów i przysiag (...) Tylko cisza i cień zostały z tego ceglanego dormitorium”. (Kamera robi panoramiczne ujęcie przestrzeni zewnętrznej.) „Oto sceneria (...) obojętne na wszystko jesienne niebo ... przyzywa noc rozdzieraną krzykami (...)”. Czy możemy usłyszeć te krzyki? Resnais przedstawia tu podstawową trudność związaną z filmem dokumentalnym o Holocaustie tak, jak gdyby była niedostatkami świadectw, brakiem odpowiednich świadectw, choćby prawdziwych materacy, na których spały ofiary. Jak gdyby człowiek mógł uwierzyć w przeszłość tylko wtedy, gdyby przestała być przeszłością, jak gdyby dokumenty i artefakty mogły ją człowiekowi przywrócić (podczas gdy dokumenty i materace przez samo swoje istnienie ukrywają przed człowiekiem nieistnienie)! Oto znamię

najgłębszej pokory i największej przewrotności. Pokora nakazuje, że o takim wydarzeniu nie należy ani nawet nie da się mówić, że człowiek nie jest w stanie wejść na ten szczebel porządku historycznego, w tę sferę pamięci, w to, co położyło czy też miało położyć kres historii. I jest to znamię największej przewrotności, a mianowicie ludzi, którzy twierdzą, że tego rodzaju rzecz w ogóle nie mogła się wydarzyć.

Resnais pokazuje nam jedną z twarzy największego zła, a mianowicie fotografię komendanta obozu, „który udaje, że nic nie wie (...)”. „Jak odkryć to, co zostało z rzeczywistości obozów, skoro jest wyszydzone przez budowniczych i wymknęło się ofiarom tego miejsca (...) gdzie nawet sen był zagrożeniem” (oko kamery wodzi wzduż prycz). „Żaden opis, żaden kadr nie może odtworzyć ich prawdziwego wymiaru, którym był ciągły bezgraniczny strach”. Jakie nowe formy, nowe wglądy mogą przywrócić lęk i zarazem pomóc go żywić, aby człowiek nie zbywał ze wzgardą tych wydarzeń ani ich nie wypierał ani pokornie, ani przewrotnie, nawet jeżeli będzie musiał wtedy wzgardzić sobą?

Resnais zaczyna od odwrócenia kategorii ujmowania. Abyśmy uwierzyli w potworność, zamienia ją w zwyczajność, a następnie, abyśmy zlekli się zwyczajności, zamienia ją w potworność. „Zwykła droga”, słyszymy na początku filmu, „zwykłe miasteczko (...) nazwy jak wszystkie inne na mapach i w przewodnikach”. Zostają zbudowane obozy, a internowani w nich Żydzi „ciągną dalej swoje zwykłe życie, tysiąc kilometrów od domu”. Esesmani i ich pomocnicy, kapo, komendanci, prostytutki, „stworzyli pozór prawdziwego miasta”. Zwyczajne staje się potworne, drogi z miasta żywych prowadzą do obozu. Potworne staje się zwyczajne, obóz staje się miastem. Nie naszym miastem? Być może, ale też już nie – nie naszym.

Mimo to nadal trudno jest sprawić, aby śmierć ukazała się na ekranie i w naszej świadomości. Aby tak się stało, artysta musi ująć tworzenie tego miasta nie tylko jako działanie zwyczajne, lecz również jako akt w najgłębszej warstwie tożsamy z jego sposobem tworzenia. Z punktu widzenia Resnais, największego liryka i najsubtelniejszego rzemieślnika spośród omawianych tu reżyserów, ostatecznym twórcą miast jest sztuka. Sztuka tworzy zarówno nasze miasta, jak i obozy i jego film. Śmierć się zjawia nie w głosach ocalonych, nie na fotografiach ani w materiale dokumentalnym z obozów, nie w milczeniu przyrody, lecz we wszystkich tych rzeczach dopiero wtedy, gdy artysta znajdzie sposób uczynienia siebie i nas współtwórcami obrazu, choćby tego obrazu, a tym samym – w tym ograniczonym, symbolicznym i jakże koniecznym sensie – współtwórcami tego, co przezeń ukazywane. Tak oto uczestniczymy symbolicznie w zagładzie żydostwa i w naszej zagładzie, albowiem odpowiedni akt wyobrażania sobie jest symbolicznym aktem działania i cierpienia. Filmowiec musi uobecnić śmierć w sposób odpowiadający działaniu jego wrażliwości, albowiem właśnie jego wrażliwość jest budowniczym obozów, szafarzem śmierci, bo gdyby tak nie było, to, jak sądzę, nie byłby artystą, ponieważ również w sztuce śmierć jest warunkiem koniecznym rzeczywistości. Można powiedzieć, że artysta odkrywa swoją wrażliwość, zostaje nią obdarzony przez lęk, który odczuwa, ale i żywi, gdy jego wrażliwość stwarza w wyobraźni śmierć.

Z punktu widzenia Resnais, który spośród omawianych tu reżyserów wyróżnia się tym, że tworzy filmy najbardziej eleganckie pod względem formalnym, najbardziej artystyczne i elegijne, nawet obóz jest wytworem sztuki i rzemiosła. „Obóz koncentracyjny buduje się jak grand hotel, potrzeba kontrahentów, kosztorysu (...)”

„Obozy budowano w różnych stylach, w stylu szwajcarskim, garażowym, japońskim, nieokreślonym.” Podczas gdy z punktu widzenia reżysera *Shoah* Claude’a Lanzmanna ostateczne rozwiązanie jest sprawą metodycznej drobiazgowej inżynierii, to z punktu widzenia Resnais jest ono sprawą sztuki. Kiedy zbliżamy się do wejścia do Auschwitz, narrator mówi: „Nieśpieszni architekci planują bramy, przez które nikt nie przejdzie więcej niż raz”.

W tych pięknych bramach niektórych więźniów zaliczano do kategorii „noc i mgła”, jak to poetycko pomyśleli hitlerowcy. Żydzi mieli zniknąć w nocy i mgle, a ich los miał być na zawsze nieznan. Poezja – jako sztuka i rzemiosło – stworzyła obóz i poezja – znowu jako sztuka i rzemiosło – tworzy opowieść Resnais o obozie, przedstawienie obozu. Poezja jest współniczką śmierci, rzeczywistej śmierci w obozie i tej, która uczestniczy w tworzeniu przedstawienia obozu. Gdyby artysta Resnais nie ukazał wprost tego współnictwa, wówczas byłby zdystansował i jego, i nas od obozu, zamienił nas w widzów, a obóz – w spektakl.

W Talmudzie pada pytanie, jak mamy składać ofiary, skoro świątynia jest zburzona. I po co, skoro świątynia jest zburzona, mamy wnikliwie studiować, jak składano tam ofiary. Mędrzy odpowiadają, że ofiarę w świątyni możemy oczywiście złożyć jedynie przez studiowanie, jak składano tam ofiary, przez poświęcenie odrobiny życia na studiowanie tego, na przypomnienie ofiary, przypomnienie metodyczne, krok po kroku. W ten sposób symbolicznie odtwarzamy ofiarę i owo nasze jej szczegółowe odwzorowanie, które angażuje pełnię władz wyobraźni oraz interpretacji, zarazem opisuje i symbolizuje tę ofiarę. Innymi słowy prawdziwe przedstawienie powstaje wtedy, gdy samo przedstawianie jest symbolicznym odpowiednikiem aktu, który ma być przedstawiony. Takie symboliczne ofiary bynajmniej nie są bezkrawe ani niezostawiające blizn, a niezrozumienie, że akt ofiary symbolicznej jest nie mniej niż bardziej tchórzliwy akt ofiary dosłownej przejawem popędu śmierci, jest niebezpiecznym filisterstwem.

Tak oto „sztuka i rzemiosło” są zarazem środkiem przedstawienia śmierci przez Resnais, jak i metodą zadawania śmierci dosłownej. „Każdy obóz ma swoje niespodzianki. Symfonię, zoo (widzimy niedźwiedzia), cieplarnie, dąb Goethego (...)” Resnais następnie odtwarza – za pomocą fotografii, które jednak ożywają w jego filmie – apel nagich więźniów, stosy ciał, pręgierze i szubienice. I dodaje: „Umysł nie przestaje działać. Robią (więźniowie) łyżki, pudełka, lalki (...) ukrywają zapiski i sny”. Sztuka przeplata życie ze śmiercią, sprawiając, że nieznośne staje się na chwilę możliwe do wytrzymania. (Czy gdziekolwiek sztuka jest nieobecna, niekształtująca?) Odwiedzamy szpital, miejsce szyderstwa, gdzie bandaże – niczym rekwizyty teatralne – były papierowe, i miejsce zbrodni, gdzie więźniów uśmiercano w trakcie eksperymentów medycznych. Widzimy materiał nakręcony współcześnie na taśmie

kolorowej, szereg pustych pomieszczeń. Następnie kamera przesuwa się po czarno-białych fotografiach przedstawiających pacjentów, a w każdym razie widz odnosi wrażenie, że ogląda fotografie, póki powieka jednego z pacjentów się nie poruszy. Widz, zmuszony przedtem do błędnego rozpoznania, myśli teraz, że to nie fotografia, chociaż w rzeczywistości tak jest. Jeżeli film zamieniony w fotografię przedstawia zazwyczaj obrazy nostalgiczne, to w tym wypadku nostalgia zostaje udaremniona przez wytworzenie złudzenia obcowania z fotografią, po czym nieznacznym ruchem powieki pacjenta sprawia, że scena smutna staje się przerażająca. Zjawia się śmierć, ponieważ widzom wydawało się, że są chronieni, ponieważ wydawało im się, że oglądają fotografię, historię po prostu minioną. Będąc poza narracją historii, widzowie nie musieli uczestniczyć w jej rozwoju. Skoro jednak ten człowiek umrze, i skoro został na chwilę przywrócony do życia, widzowie są zmuszeni uchwycić go na skraju otchłani, odczuć klęskę i czekać na śmierć, znowu, wraz z nim.

Narrator mówi o szpitalu jak o teatrze. Pyta, co jest za „dekoracjami i sceną”. „Niepotrzebne operacje, amputacje.” Dekoracje i scena, jak w filmie. Również krematorium może być dekoracją, dziełem sztuki, które kłamie. „Spalarni można nadać wygląd jak z pocztówki. Później – dzisiaj – turyści się w niej fotografują.” Strzeżmy się zatem dekoracji, aranżacji. Strzeżmy się pocztówek, zasłon, pięknych widoków i fotografii. Strzeżmy się, powiada Resnais, sztuki. Sztuka może wzbudzać nostalgię, może zamieniać człowieka w widza, może sprzyjać zapomnieniu i może pomagać w zabijaniu. Strzeżmy się sztuk i rzemiosł. „Nic się nie marnuje (...) z kobiecych włosów robi się tkaninę, po piętnaście fenigów za kilo.” (Widzimy piękne ujęcie mnóstwa włosów tworzących kompozycję niemal abstrakcyjną i widzimy ją tak długo, że możemy zapomnieć, na co patrzymy.) Kości, „będzie z nich nawóz”. „Ciała (...) nie ma o czym mówić. Z ciał robi się mydło.” (Widzimy stos odrąbanych głów.) „Jeżeli chodzi o skórę...” (Widzimy obrazy wymalowane na skórze. To znaczy, widzimy obrazy obrazów wymalowanych na skórze.)

Idziemy dalej. „Nic nie odróżniało komory gazowej od zwykłego baraku. Pomieszczenie wyglądające jak łaźnia zapraszało przybyszów. Zamykano drzwi. Trzymano straż. Jedynym znakiem – chociaż trzeba to wiedzieć – jest sufit podrapany paznokciami.” Zastanowiło mnie, dlaczego narrator, gdy już widzieliśmy tyle okropności, dodaje „choć trzeba to wiedzieć”. Jasne jest, że ten szczegół oświadczył wyobraźnię Resnais. Ręce drapiące kamień wrócą w *Hiroszimie, mojej miłości*, gdzie bohater ustawicznie kaleczy ręce, drapiąc ścianę piwnicy. Ten obraz musiał wydać się Resnais wyjątkowo wymownym symbolem zarówno człowieczeństwa, jak i sensu zamierzonego dzieła. Odnoszę wrażenie, jak gdyby Resnais utożsamiał się z podejściem, które w szkicu *O sztuce* wyraził Rilke pisząc, że sztuka jest „świadomą możliwością nowych światów i czasów”, artysta zaś „tancerzem, którego ruch rozbija się o ścianę celi”. „To, co nie mieści mu się w krokach ani w ograniczonych ścianą wymachach ramion, spływa z jego zmęczonych warg, albo też musi on te nieprzeżyte jeszcze linie swego ciała okrwawionymi palcami wydrapywać w ścianie.”<sup>2</sup>

Według Rilkego sztuka jest erosem, świadomością jeszcze nienarodzoną, powstrzymaną oporną niegotowością rzeczywistości. Ale sztuka stworzyła również obozy i ich zmysłowe przedstawienie. Czy zatem tkwi ona w znakach wydrapanych w tych ścianach przez ofiary? Czy są one końcem sztuki, jej posępną parodią, czy też czymś, co się jej opiera – ukrytą resztką? Kto kocha sztukę, musi się w tym miejscu zatrzymać, zdezorientowany i zdumiony. Czy te znaki są brzydkie? Piękne? Wzniosłe? Oto tancerze, nieprzeżyte żywoty, poranione palce. „Trzeba to wiedzieć.”

W zakończeniu filmu narrator, jak gdyby wyciągając wnioski na temat sztuki i rzemiosła hitlerowców, powiada, że „dzieło nazistów jest zabawką dzieci”. „W niektórych odżywa nadzieja, gdy obraz blaknie, jak gdyby można było wymazać zło, które stworzyło te obozy (...) Ludzie ci udają, że wszystko to zdarzyło się tylko raz w określonym czasie i w określonym miejscu. Nie chcą rozejrzeć się wokół (...) Głusi na nieskończony krzyk.” Sztuka stworzyła te obozy i ich przedstawienie, i właśnie jej można użyć do odstonięcia nieskończonego krzyku, który również dzisiaj jest prawdą świata, jaki niekiedy ona stwarza – krzyku objawianego w sztuce, która może unicestwić sztukę. Wtedy sztuka dochodzi do granic sztuki i stwarza świat, w którym nie może istnieć, kiedy „świadoma możliwość nowych światów i nowych czasów” jest świadomym ucieleśnieniem końca świata i końca czasu. Czy to, że słyszymy ten krzyk, rozumiemy te znaki, unicestwia opowieść? Być może. Od dzisiaj sztuka musi balansować nad przepaścią, świadoma swoich pochlebstw, niebezpiecznej skłonności do mamienia, uwikłania w katastrofę. Wydaje mi się, że *Noc i mgła* wyraża zarówno świadomość tego zagrożenia, jak i program późniejszych fabularnych medytacji Resnais. Dzisiaj film musi ostrzegać przed sztuką, stać się medium poddającym próbie samo siebie, nastawionym filozoficznie do siebie, obnażającym przez to, co i jak przedstawia, własne uwikłanie w ukazywane okropności i w zapominanie o nich, medium odstaniającym nihilistyczny stan sztuki, w którym może ona unicestwiać siebie, medium ukazującym sam ów krzyk i owe znaki wydrapane na murze. W odróżnieniu od elegijnej i dojmująco bolesnej *Nocy i mgły* Resnais film Claude’a Lanzmanna *Shoah* wydaje się dziełem nie tyle artysty, ile inżyniera. Lanzmann jest wręcz nieznośnie dosłowny. Wszystko, co powiedziane, musi być pokazane. Jeżeli Filip Müller, ocalały z Birkenau i Auschwitz, mężczyzna ujmujący i nad wyraz opanowany, opowiada o marszu więźniów do pracy w krematorium, Lanzmann ukazuje drogę, którą maszerowali, sfilmowaną za pomocą ręcznej kamery, jak gdyby w marszu. Dosłowność Lanzmanna jest tyleż nudna, ile uparta i przez to staje się odpowiednikiem „banalności zła”. Lanzmann stosuje bowiem żałośnie banalne środki artystyczne i bardzo ubogie słownictwo wizualne. Repertuar chwytów filmowych ogranicza się w zasadzie do zbliżeń i ujęć panoramicznych przy bardzo niewielkiej zmienności perspektywy kamery (zwykle ujęcia z góry). W sposób niemal maniakalny powtarza pewne sekwencje, takie jak ujęcia panoramiczne z lotu ptaka terenu byłego obozu, otaczających go lasów, Zagłębia Ruhry, ujęcie przejeżdżającego pociągu, ujęcie przyjazdu pociągu do Auschwitz. Wszystko to Lanzmann powtarza do znudzenia.

Długie fragmenty filmu są niemal wycięte z nowych elementów wizualnych. Mówią nam, gdzie w Treblince znajdowała się komora gazowa, i widzimy cegły i śnieg. Pewien ocalały opisuje budowę krematoriów, i widzimy cegły i śnieg. Były oficer SS opowiada o „rozbieralni”, gdzie wisiały zwodnicze tablice głoszące pochwałę czystości i pracy, a my widzimy znów cegły i śnieg. W końcu poruszona pragnieniem odmiany włącza się wyobraźnia, która sama odtwarza obóz z kamieni. Widz rzutuje te wyobrażenia na to, co widzi na ekranie tak, że cegły i śnieg zaczynają być przerażające. (Raz po raz ta sama scena w gabinecie lekarskim. Beznamiętna twarz psychoanalityka. Jego źle dobrany krawat. Ułożeni na leżance niczym zwłoki raz po raz powtarzamy tę samą opowieść, aż wreszcie, czy to znudzona, czy poruszona pragnieniem odmiany wyobraźnia zaczyna rzutować przeszłość na ten ubogi obraz.)

Dosłowny, zawzięty Lanzmann wypytuje rozmówców. Czy droga, po której jeździły ciężarówki służące do gazowania ludzi, była brukowana? Jak pociąg poruszał się stąd tam? Czy przez ostatnie kilometry przed obozem pociągi pchano? (Dosłowny i zawzięty Lanzmann musi sam przejść ten odcinek.) Czy torry były na terenie obozu, czy poza nim? Lanzmann idzie wzdłuż torów w towarzystwie inżyniera kolejnictwa. Jak daleko było stąd do obozu? „Tutaj”, powiada, „była strona polska, a tu śmierć”. Jego zainteresowanie szczegółem i szczegółowym przebiegiem zdarzeń ma znamiona obsesji. Jak gdyby dzięki drobiazgowemu odprawieniu odpowiednich rytuałów można było umiejscowić i wyodrębnić śmierć. Ale ta obsesja jest tak głęboka, tak pełna i tak niezmordowana, że wkrótce śmierć wylewa się, wyziera stąd i stamtąd, zewsząd, skoro bowiem torry wiodły tam, to mogą wieść również tutaj.

„Jak były zbudowane komory gazowe”, słyszymy pytanie Lanzmanna skierowane do esesmana Suchomela. Kto je budował? Jaką miały przepustowość? (Według Suchomela ocaleni Żydzi skłonni są ją wyolbrzymiać.) Lanzmann wypytuje o dokładną lokalizację rozbieralni, komór gazowych, krematoriów. Słuchając głosów Lanzmanna i Suchomela, widzimy furgonetkę z wielką anteną na dachu, która podjeżdża pod dom Suchomela. Kamera zagląda do furgonetki, ukazując nam technika, który poprawia ostrość wizerunku Suchomela na ekranie telewizyjnym. Z tego ekranu słyszymy, że Lanzmann oszukuje esesmana, obiecując, że nie pokaże jego twarzy ani nie ujawni nazwiska. Uspokojony Suchomel, posługując się mapą ścienną i długą wskazówką, objaśnia rozplanowanie obozu. „Nie pojmuję”, stwierdził Lanzmann w późniejszym wywiadzie, „dlaczego miałbym dotrzymać słowa danego tym ludziom. Czy oni dotrzymywali słowa? Nie zamierzam zagłębiać się w psychologię nazistów. Postanowiłem, że będę rozmawiał wyłącznie o sprawach technicznych”. Ale przez cały film owo postanowienie prowadzi Lanzmanna znacznie dalej niż to jawne kiepskie usprawiedliwienie, poza granicę zwykłej prawości. W gruncie rzeczy Lanzmann właśnie dzięki tej niemoralności w pewnej koniecznej mierze utożsamia się z hitlerowcami. Tak samo jak oni kłamię. Tak samo jak oni jest gotów – na swój sposób – zabijać. „Jak mogłem to wytrzymać, nie rzucić się na niego (Suchomela) i zabić?”, zapyta w jednym z wywiadów. „Nie



o to mi chodziło. Chodziło mi o to, aby zabić go za pomocą kamery.” Lanzmann, tak samo jak hitlerowcy, chce rozmawiać tylko o sprawach technicznych, tak samo jak oni chce obrócić ostateczne rozwiązanie w kwestię techniczną.

„Nie zamierzam zagłębiać się w psychologię nazistów”, powiada Lanzmann, „postanowiłem, że będę rozmawiał wyłącznie o sprawach technicznych”. Zamiast pytać dlaczego – bo i jaka odpowiedź by nas tutaj zadowolili – pytamy jak. Tyle że w epoce, gdy to psychologia tworzy duszę, kto (jak Lanzmann) zamiast dlaczego pyta jak, sam wydaje się bezduszny, powtarzalny, mechaniczny. Ile było z rampy do obozu? Cztery kilometry. Czy droga była utwardzona?

Również ofiary zastanawiają się, jak można było robić coś takiego. „Byliśmy jak kamienie, nie mogliśmy zapytać, co stało się z żoną, z dzieckiem”, wspominał Abraham Bomba. „»Nikogo już nie ma!« Jak mogli zabić, zagazować, tylu ludzi na raz? Ale mieli sposób (...) jeszcze minutę temu, jeszcze godzinę temu człowiek miał rodzinę, miał żonę lub męża, a tu nagle wszystko jest martwe.” Kiedy człowiek nie ogarnia tego, co człowiek potrafił zrobić, nie pyta dlaczego, lecz jak, jakim sposobem można to zrobić. Tak oto ta machina zamienia człowieka w maszynę. Filip Müller wspominał:

Rozejrzałem się wokół. Widziałem setki ciał, wszystkie ubrane. Razem z ciałami rzucone na kupę były walizki i tobołki, i wszędzie wałyły się dziwne niebiesko-czerwone kryształki. Nic z tego nie rozumiałem. Czułem się, jakbym dostał w łeb, jakbym był ogłuszony (...) Przede wszystkim nie rozumiałem, jak mogli zabić tylu ludzi na raz (...) podbiegł do mnie esesman (...) „Chodź ruszać ciała!” „Ruszać ciała”, o co mu chodziło? (...) W tamtej chwili byłem półprzytomny, jak gdyby zahipnotyzowany, gotów zrobić wszystko, co mi każą. Byłem bezmyślny, tak przerażony, że zrobiłbym wszystko (...) Tak ładowano piec.

Wstrząśnięty Lanzmann nie zamierza zagłębiać się w psychologię nazistów, przyznawać, że mają duszę. Ale na tym właśnie polega przerażający impas poznawczy hitleryzmu, a właściwie wszelkiego rasizmu. Lanzmann nie chce być taki jak hitlerowcy, uznaje ich za całkiem innych, nie można ich sobie nawet wyobrazić, obdarzyć duszami, nie są ludźmi. Ale paradoks polega na tym, że hitlerowcy lepiej od nas umieli pozbawiać swoich wrogów człowieczeństwa! W ten sposób ta machina zamienia Lanzmanna w maszynę, upodabnia go do nich, ponieważ odmawianie duszy innym oznacza, że samemu się jej nie ma. Wstręt, obsesyjna obrona („Postanowiłem, że będę rozmawiał wyłącznie o sprawach technicznych”), które miały ustrzec Lanzmanna przed wspólnotą z hitlerowcami, powodują właśnie to, czego na pozór chciał uniknąć. Lanzmann tak dalece udaje kogoś innego, że widz zaczyna dokonywać utożsamienia za utożsamieniem. Jeden z ocalałych powiada, że używane w Chełmnie samochody do gazowania ludzi przypominały zielone furgony rozwożące papierosy w Izraelu, a one z kolei, myśli widz, przypominają furgonetkę, która zaparkowała przy domu Suchomela. Esesmani zwabiali Żydów kłamstwami (choć, musimy dodać, w odróżnieniu od Lanzmanna nieraz zaganiali ich w sposób niebywale brutalny). Również Lanzmann oszukuje Suchamela, aby zwabić go do furgonetki, chociaż, oczywiście, nie samego esesmana, lecz tylko jego obraz. W jednej z początkowych sekwencji filmu pewien z ocalałych zostaje

ukazany w lesie w Izraelu. Widz może zadawać sobie pytanie, po co Lanzmann filmuje go w tym lesie, zamiast po prostu pokazać mu tamten las. Ów ocalały przyznaje, że ten las jest nieco podobny do lasu w Ponarach, gdzie mordowano Żydów. Następnie widzimy nakręconą z wysoka panoramę lasu pod Sobiborem. „Cisza, piękno”, mówi Jan Piwoński, „ale kiedyś te lasy były pełne krzyku. Tamte czasy wyryły się w pamięci ludzi, którzy wtedy tu mieszkali”. Ten las jest taki jak tamten... te furgony są takie jak te, które rozwożą papierosy. To, że dzieciom przysługują ulgowe bilety kolejowe, przypomina politykę cenową stosowaną przez hitlerowców przy wywózkach. Ten dworzec jest taki jak tamten. Te walizki są takie jak te, które zostawały po zamordowanych, gdy zostali „przetworzeni”. Trupy nazywano lalkami, gównem, cegłami, szmatami. To jest takie jak tamto. Metafora, trop, który nadaje wartość, który stwarza świat, tutaj unicestwia go przez sprzęgnięcie z królestwem śmierci. Za pomocą metafory nasz świat zostaje przeinaczony, zastąpiony innym.

W tym filmie pojawia się mało nowych elementów wizualnych dlatego, że Lanzmanna interesuje nie to, co nowe, lecz erupcja przeszłości. Jego metoda polega na wytwarzaniu przeniesienia, nowych wydań starych konfliktów, jak mawiał Freud, na nagłym, niemal epifanicznym pojawianiu się widmowej przeszłości, która wymazuje czy upodobnia do siebie terażniejszość, na obracaniu pozornego życia terażniejszości w minioną śmierć, na zabijaniu terażniejszości, aż ten las w Izraelu stanie się tamtym lasem w Polsce. Przeniesienie wpaja nam nowe słownictwo, w którym rzeka to tyle co ściek dla zmielonych kości, kamienie to trupy, drzewa to propaganda mająca ukryć miejsce egzekucji, buty to trupy, walizki to trupy, ubrania to trupy, szmaty to trupy, pole to sortownia odzieży zamordowanych, gówno to trupy, lalki to trupy, cegły to trupy, robotnicy to kółka zębate w maszynie śmierci, przetwarzać to tyle, co mordować ludzi. I, oczywiście, do tego słownika trzeba dodać film, skoro według świadectwa jednego z ocalałych kiedy na Korfu Niemcy spędzali Żydów, gromadziło się wielu nieżydowskich gapiów, którzy schodzili się „na widowisko”, jak głoszą napisy, podczas gdy ów ocalały użył wyrażenia *pour le cinéma* („na film”). Lanzmann oszalałami nas analogiami, które unicestwiają terażniejszość. Siedzimy cicho w kinie, grzecznie nie przeszkadzając, jak gdybyśmy byli dobrymi Niemcami. Boimy się krzyczeć, jak gdybyśmy byli więźniami, ogłupiali jak Müller, którego gonią do ruszania ciał. Patrzymy na migoczące światło, jak gdybyśmy byli więźniami w furgonie do gazowania ludzi. I w końcu wyłaniamy się tak jak ocalały z warszawskiego getta, ostatni Żyd na świecie, oszołomieni życiem tak, jak inni byli oszołomieni śmiercią, i widzimy ze zdumieniem, że „życie toczy się tak naturalnie i normalnie jak przedtem. Kawiarnie działają normalnie, restauracje, autobusy, tramwaje i kina są otwarte”.

Kiedy konieczna, uciążliwa, nużąca metoda Lanzmanna w końcu wydaje gorzki i bezcenny owoc, wszystkie te utożsamienia i nużące powtórzenia przestają być tylko migawkowymi przeniesieniami i przeradzają się w ciągłą nerwicę przeniesienia. Żeby to osiągnąć, Lanzmann, niby wytrawny psychoanalityk, jest bezwzględnie uparty i nie wzdraga się (w razie potrzeby) przed manipulacją. Żeby

sfilmować rozmowę z Abrahamem Bombą, ocalałym Żydem, który w Treblince ścinał włosy kobietom przeznaczonym do zagazowania, Lanzmann wynajął zakład fryzjerski, a w filmie nie wspomina, że Bomba od dawna jest emerytem i już nie strzyże. (Resnais, którego zwierzyną łowną była sama sztuka, przestrzegłby nas, że mamy do czynienia z inscenizacją, rekwizytami.) Widzimy Bombę przy robocie fryzjerskiej, ale pozorowanej. Nożyczki tną powietrze, bo w przeciwnym przypadku zanim ta scena się skończy, mężczyzna siedzący na fotelu zostałby ostrzyżony do gołej skóry. Do strzyżenia ofiar hitlerowcy zatrudniali prawdziwych fryzjerów, aby ofiary, a zwłaszcza kobiety nie podejrzewały, że idą do gazu, i „siedziały spokojnie, nie mając pojęcia, że to ostatnie chwile życia, oddychania, świadomości”. Zatrudnienie fryzjerów było majstersztykiem hitlerowców. Dzięki temu Żydzi sądzili, że nadal są ludźmi, a nie zwierzętami, którym ścina się włosy, aby robić z nich ubrania i poduszki dla Wehrmachtu. Bomba, wyrażający się dość beznamiętnie, mówi, że starał się wykonywać tę pracę możliwie „po ludzku”. Lanzmann, na pozór nadal pochłonięty obsesyjnie kwestiami technicznymi, początkowo nie pyta Bomby, co przy tym czuł lub myślał, lecz wypytuje, jak wyglądała komora gazowa i gdzie względem niej wykonywał swoją robotę fryzjerską. Bomba odpowiada, po czym mówi z naciskiem: „Wiemy już, że nie można wyjść z tego pomieszczenia, ponieważ było ostatnim miejscem, do którego wchodzili żywi, ale z którego żywi nie wychodzili”. Lanzmann, jak gdyby to, co właśnie usłyszał, nie należało do tematu lub było nieciekawe, wraca do swojego wypytywania i prosi, aby Bomba opisał jak wyglądało to pomieszczenie. „Może je pan opisać dokładniej?” „Czym pan ciął – nożyczkami?” „Nie było luster?” „Może pan pokazać na niby, jak pan to robił?” „Gdzie pan czekał (na następną partię ofiar)?” „Ile kobiet pan strzygł w jednej partii?” Następnie Lanzmann pyta: „Jakie było pana wrażenie na widok wchodzących nagich kobiet? (...) Co pan czuł (...)?”

Odpowiedź Bomby jest ze wszech miar niezwykła. Przed wszystkim Bomba zwraca uwagę na to, że „trudno było cokolwiek czuć, bo kiedy pracuje się dzień i noc wśród trupów, wśród zwłok, człowiek traci wrażliwość, robi się jak martwy”. Potem wszakże dodaje: „Ale powiem panu coś o tym, jak tam było naprawdę”. Bomba chce powiedzieć, jak tam było naprawdę, ponieważ to, co do tej pory mówił, z powodu całej tej inscenizacji nie całkiem odpowiadało faktom. I Bomba wyznaje, że chociaż znał wiele kobiet, które strzygł, nie mógł im ani słówkiem piśnąć o tym, co je czeka. Jak to się często zdarza pacjentom (lub ludziom gryzącym się czymś, lub artystom), zaczyna opowiadać nie o sobie, lecz o innym fryzjerze, który dostrzega wśród „klientek” żonę i siostrę. Potem mówi: „Nie mogę. To zbyt straszne. Proszę”. Zaczyna lkać.

Ciąg dalszy rozmowy Lanzmanna (spoza ekranu) z Bombą (który w kurtce fryzjerskiej stoi przed lustrem nad mężczyzną siedzącym w fotelu) przywodzi na myśl rozmowę Beckettowskich włóczęgów lub też rozmowę między reżyserem i aktorem albo psychoanalitykiem i pacjentem.

- Proszę pana, musimy to zrobić. Pan to wie.
- Nie mogę.
- Tak trzeba. Wiem, że to bardzo trudne, wiem, niech mi pan wybaczy.
- Proszę tego nie przedłużać...
- Proszę pana. Proszę mówić dalej.

Bomba, pochlipując, kończy opowieść. „Nie mógł im powiedzieć, że to ostatnia chwila ich życia, gdyż za nim stali Niemcy, i wiedział, że jeśli powie jedno słowo, podzieli los obu tych kobiet, które już i tak były martwe. Ale robił dla nich, co mógł, przystawał przy nich, chwilę, minutę dłużej, aby przytulić, pocałować, bo wiedział, że już ich więcej nie ujrzy.”

Bomba oczywiście ma rację. W mechanicznym świecie oziębiały, na wpół zahipnotyzowany człowiek właściwie nic nie czuje. Przez nieustanne powtarzanie obrazów, przez długie sekwencje niemych obrazów, przez wstrzymywanie akcji na użytek tłumaczy, przez obsesyjne drażnienie szczegółów Lanzmann namawia, zmusza nas, abyśmy poddali się nudzie, udawanej śmierci, niczym pacjenci psychoanalizy, na leżance udający zwłoki. Nużące szczegóły wzbudzają poczucie, że możemy przecież odwrócić wzrok, ale w rzeczywistości powtarzanie się i swojskość tych obrazów hipnotyzuje nas, usypia, a beznamiętność w końcu sprawia, że tym silniej wzbierają uczucia, i czujemy, że wraz z Bombą jesteśmy – jak mawiali hitlerowcy – przetransportowani, przetransportowani do obozu. Bomba ucieleśnia zatem przeszłość. Odczytuje ślady pamięci zapisane w jego ciele, odtwarza wspomnienia kinetyczne, wskrzesza tamte wydarzenia. (Poezja tutaj to ślady, które więzienie zostawiło w ciele tancerza.)

Jeden z esesmanów, z którymi rozmawiał Lanzmann, a mianowicie zastępca komisarza getta warszawskiego, stwierdził: „Nie dochodzimy do żadnych nowych wniosków”, na co Lanzmann odpowiada: „Nie sądzę, aby to było możliwe”. Lanzmannowi nie chodzi jednak o nowe wnioski, lecz o ożywienie starych. I być może jakiś odprysk Holocaustu okaleczył wszystkich, skoro niekiedy na zasadzie utożsamienia się lub z powodu czegoś, co odkrywamy w sobie, również my towarzyszymy rozmówcom Lanzmanna. Aby spowodować przeniesienie, Lanzmann gra obydwie role, ofiar i hitlerowców. Podobnie jak psychoanalityk uosabia zarówno sprzymierzeńca ego, jak i potworną postać z przeszłości, dzięki czemu może poprowadzić Bombę i innych wstecz, aby ponownie weszli w śmierć. „Towarzyszyć pomordowanym”, tak Lanzmann opisał w jednym z wywiadów swój zamysł. „Wskrzesić ich. I zmusić, żeby umarli drugi raz, ale po to, aby umrzeć z nimi.”

Lub prawie. Przywołajmy opowieść Filipa Müllera.

Najbrutalniejsi byli wtedy, gdy próbowali zmusić ludzi do rozebrania się. Niewielu posłuchało, zaledwie garstka. Większość nie wykonała rozkazu. Nagle wszyscy zaczęli śpiewać, jak chór. Cała

„rozbieralnia” huczała od hymnu czeskiego i Hatikwy. Strasznie się wzruszyłem (...) Robili to z moimi rodakami i pomyślałem, że moje życie straciło sens. Żyć dalej? Po co? Poszedłem więc z nimi do komory gazowej, zdecydowany umrzeć. Z nimi. Nagle podszedł do mnie ktoś, kto mnie rozpoznał (...) Zbliżyła się grupka kobiet. Przyglądały się mi, a jedna z nich rzekła, właśnie tam, w komorze gazowej (...) „Więc chcesz umrzeć? Ale to bez sensu. Twoja śmierć nie przywróci nam życia. To na nic. Musisz wyjść stąd żywy, musisz zaświadczyć o naszym cierpieniu i krzywdzie, którą nam wyrządzono.

To odroczenie – „jesteśmy tylko odroczonymi trupami”, powiedział pewnemu kapo robotnik żydowski – w żadnym razie nie jest powodem do radości. Skoro Müller pragnie umrzeć ze skazańcami – zgodnie z przesłaniem reżysera, który nakłania nas, abysmy z nimi umierali – to dostaje drugie życie. Ale pod warunkiem, że przyjmie zdanie, które skazańcy, martwi, mu wyznaczają, zadanie polegające na tym, że zapamięta więcej niż, jak sady, jest w stanie pamiętać, że ukaże więcej, niż potrafi powiedzieć, że odegra, będzie raz po raz ogrywał, przed innymi wejście skazańców do komory gazowej, swoje pragnienie śmierci, ich śmierć, swoje odroczenie. Zostaje oszczędzony, skoro zechce zamienić swoje życie w swoiste odregowanie, ucieleśnianie ich umierania, skoro pozwoli, aby bez końca odradzała się w nim śmierć. Przypadek Müllera uważam również za przestrogę na temat kosztów związanych z tradycją reprezentowaną przez talmudyczny nakaz powtarzania czynności zmarłych poprzez rytuał studiowania. Takie ucieleśnianie może wymagać udziału innych, ale może też unicestwiać terażniejszość, która łączy studiującego z nimi. Być może dlatego Lanzmann odniósł wrażenie, że praca nad Shoah tak bardzo go izoluje od bliźnich, i być może dlatego kilku ocalałych, dzieląc się wspomnieniami o masakrze, wyznaje, że mieli właśnie takie wrażenie, że wydawało im się, że jeżeli przeżyją, będą ostatnimi Żydami na świecie.

Metoda Lanzmanna polega na wywołaniu przeniesienia. przeszłość musi żyć w nas bez względu na koszty – nawet jeżeli wymaże terażniejszość. Film Marcela Ophülsa *Hotel Terminus*, wyprodukowany przez jego studio Memory Pictures, można zestawić z poznawczym aspektem psychoanalizy. Pacjent i psychoanalityk metodycznie analizują wyparcia nie w celu przywrócenia łączności między ego i pokładami pogrzebanych uczuć, lecz w celu precyzyjnego poznania przeszłości, dzięki czemu będzie można zmierzyć się z gorzką, ale pozbawioną zniekształceń terażniejszością.

W *Hotelu Terminus* Ophülsa stara się wydobyć na jaw to, co ukryte, czy, można by rzec, wyparte, a mianowicie karierę Klausa Barbiego, hitlerowskiego kata Lyonu, mordercy Żydów i przywódców francuskiego ruchu oporu, zbrodniarza, którego po wojnie zatrudniały i chroniły władze amerykańskie. Z punktu widzenia Ophülsa postaci historyczne – tak samo jak neurotycy – cierpią na zaburzenia pamięci. Neurotyk opowiada swoje życie, myśląc kolejność rozmaitych fragmentów, pomijając niektóre z nich, zaprzeczając sobie, a następnie odrzuca lub zniekształca wszystkie wydarzenia terażniejsze kłócące się z tą wydumaną przeszłością. Wskutek tego myśli niespójnie. Neurotyk nie może na przykład pamiętać, że po wojnie zwerbował hitlerowskiego kata Lyonu do pracy w wywiadzie amerykańskim. Nie

może pamiętać, czy wiedział, że Barbie był katem, ani pamiętać, dlaczego o tym nie wiedział. Neurotyk nie może pamiętać, czy współpracował z hitlerowcami, ani pamiętać, czy wyrabiał fałszywe papiery dla ruchu oporu. Neurotyk, który pracował jako boy w *Hotelu Terminus*, nie może pamiętać, czy widział esesmanów prowadzących przez hol skutych podejrzanych. Nie może pamiętać, czy na posterunku policji, gdzie pracował, słyszał krzyki cierpiących ludzi. Nie może pamiętać, czy widział wywózkę dzieci żydowskich. „Tak powiedziałem?”, pyta w filmie agent amerykański Kolb. „No to zawiodła mnie pamięć.” Ophüls odczytuje agentowi Taylorowi jego notatkę, w której nazwał Barbiego nazistowskim idealistą, i podczas gdy patrzymy na fotografię oczu Barbiego, pyta, co znaczy tutaj słowo „idealista”. „Nie wiem. Dzisiaj wyraziłbym się inaczej.” („Być może”, odpowiedział Ophüls ze znamiennym, powściąganym okrucieństwem, „zwłaszcza dzisiaj.”) Pani Hammerle, kolaborantka, stwierdziła, że obozy śmierci widziała w „filmach propagandowych”. Co za karykaturalne, niewiarygodne rzeczy! „W filmach propagandowych? Myśli pani o *Nocy i mgle*?”, pyta Ophüls. Ale Hammerle i tego nie pamięta. Były oficer SS Wolfgang Gustmann uważa Barbiego za „byczego gościa”. Jeżeli chodzi o zbrodnie hitlerowców, „czas już z tym skończyć”. Rzeź Oradour? „Nadal nie jestem pewny, co się stało... O ile w ogóle doszło do czegoś takiego.” Wywózki Żydów, ostateczne rozwiązanie? „Wypadałoby już chyba spuścić zasłonę milczenia na pewne sprawy.”

Z powodu tego, co człowiek wie, ale czego nie chce wiedzieć, szybko narasta gąszcz spraw, które musi zniekształcać lub wypierać, oczywiście nie wiedząc o tym, że je wypiera. Kolb nie wiedział, że jeden z przywódców ruchu oporu Jean Moulin zmarł wskutek tortur zadawanych mu przez Klause Barbiego ani nawet, że Moulin został zamordowany. Ani że rzeczywiście był jednym z przywódców ruchu oporu. „Wiedziałem, że Moulin był bojownikiem ruchu oporu czy kimś takim”, mówi Kolb. Ophüls, rozmówca uprzejmy, ale nieustępliwy, drąży głębiej. „Dlaczego mówi pan: »kimś takim«?” „Hm, jestem politologiem, lubię znać orientację polityczną ludzi.” Oczywiście jego intencja, jak to się często zdarza neurotykom, jest przeciwieństwem jego słów. Kolb wcale nie chce znać orientacji politycznej Moulina ani nawet wiedzieć, że ktoś taki istniał. Specjalnością neurotyka jest nieszczerze zaprzeczanie. „(Barbie) nie sprawiał wrażenia kogoś, kto musi stosować tortury.” Na podobnej wykrętnej zasadzie były esesman Gustmann ucieka się do myślenia magicznego i stwierdza, że Barbie nie mógł być kimś takim, skoro lubił go psy. Kiedy obrońcy Barbiego nie mogą zaprzeczyć jego zbrodniom, muszą unieważnić jego okrucieństwo i twierdzą, że mordował komunistów, a zatem nie prawdziwych bojowników ruchu oporu, lecz „kogoś takiego”, w gruncie rzeczy naszych wrogów. Poza tym ludzie oczywiście opowiadają o tym niestworzone historie.

Ryan, prawnik Departamentu Stanu, który bronił władz amerykańskich przed zarzutem, że zatrudniały Barbiego, stwierdził: „Kontrolowana niewiedza jest nadal niewiedzą”. W rzeczywistości nie jest, bo jest wyparciem. Takie wyparcie wymaga skrupulatnego wystrzegania się wiedzy. Kolb zaprzecza, że wiedział o procesie Hardy’ego, w którym oskarżano go o wydanie Moulina, bo w przeciwnym wy-

padku wiedziałby, że Barbie, jego zdobywczy agent, torturował bojowników ruchu oporu. Kolb i jego przełożeni twierdzą, że czytali tylko wojskową gazetę „Stars and Stripes”. Podobnie jak Omrcanin, urzędnik watykański, który pomógł wywiadowi amerykańskiemu wywieźć Barbiego z Europy, kierowali się „katolicką zasadą niezadawania pytań”. (Poza tym, powiada on, są przecież niewyobrażalnie bogaci Żydzi, „którzy pragną zemsty i oskarżają Barbiego o sfabrykowane zbrodnie”).

Ludzie współpracujący z Barbiem, wykorzystujący go i wykorzystywani przez niego, musieli albo wiedzieć, z kim współpracują, albo nie chcieli tego wiedzieć, co z punktu widzenia psychoanalizy jest tym samym, bo skąd człowiek wie, co wypierać, jeżeli właśnie tego nie wie. Dlatego ludzie uwikłani w wypieranie własnych przeżyć, w oszukiwanie siebie i innych za położenie idealne – w rzeczywistości zarezerwowane dla paranoików i ludzi na szczytach władzy – uważają pozostawanie „poza kręgiem poinformowanych”, sytuację, w której sprawy się toczą zgodnie z ich życzeniami, ale bez ich wiedzy. „Rób to, co masz do zrobienia”, stwierdził szef amerykańskiego wywiadu wojskowego, „ale nie pakuj mnie w kłopoty”.

„Ja zapomniałem”, twierdzi Barbie. „Jeżeli oni nie zapomnieli, to ich kłopot.” Barbie, który nie jest zwykłym kłamcą, lecz o wiele bardziej złowrogim sprawcą kłamstw opowiadanych przez innych, uosabia samą tę niszczycielską zasadę. Na zaufanie zasługuje tylko pod tym względem, że wszystko, co mówi, jak choćby ta ostatnia uwaga, jest odwróceniem prawdy. Ich i nasz kłopot w rzeczywistości polega na tym, że zapomnieliśmy. Przedstawiciele władzy, którzy zwerbowali Barbiego, oczywiście zapomnieli – nie chcieli pamiętać – o tym, co Barbie robił w *Hotelu Terminus*. W filmie Lanzmanna raz po raz widzimy pociągi przyjeżdżające do obozów śmierci. W filmie Ophülsa widzimy drzwi zamykające się nad bogato zdobioną podłogą luksusowego hotelu. Co się działo za tymi drzwiami, coś obscenicznego? Nie da się zobaczyć, ale nie znaczy to, że nie można się tego dowiedzieć. W rzeczywistości bardzo łatwo się dowiedzieć, jeżeli się chce. Za tymi drzwiami Barbie spacerował po swoim królestwie, spoglądając na podłogę usłaną tymi ofiarami tortur, które nie były już w stanie utrzymać się na nogach. Czubkiem buta odwracał leżącym głowy, a jeżeli twarz wydała mu się żydowska, miażdżył ją. (Dowiadujemy się tego w chwili po tym, jak Kolb stwierdza, że Barbie nie był antysemitą.) Kobietom łamano kręgosłupy, ręce i ramiona krępowano okowami mającymi kolce, które wbijały się w ciało. Więźniom aplikowano „kąpiel lodową”, polewając wodą ze starego blaszanego zbiornika. Katowano ich. („Nie wiem, ile razy traciłem przytomność”, wspomina jeden z więźniów.) Tortur, śmierci i wywózek Żydów nie widać, bo chociaż możemy o nich wiedzieć, to – tak samo jak więźniarskiego materaca, którego braku żałuje Resnais w *Nocy i mgłe* – nie możemy ich już w ścisłym sensie zobaczyć. Ale skutki działalności Barbiego są widoczne, wprawdzie nie w postaci śladów na ciałach ofiar, niemniej w postaci skutków zaprzeczania temu, w jak wielkim stopniu nasz świat jest nadal powiązany z tym niegdyś luksusowym hotelem. Neurotyk tak się bowiem wikła w wykrętach, że w końcu nie rozumie terażniejszości i zapomina nawet, jak się co nazywa. „Nie potrafię powiedzieć, na czym właściwie polega narodowy socjalizm”, stwierdziła

córka Barbiego. Sam Barbie zaś, deportowany pod strażą z Boliwii, czuje, że śmiało może skompromitować jednego z przesłuchujących, prosząc: „Byłby pan łaskaw wyjaśnić, co znaczy »nazista«?”

Ludzie współpracowali z Barbiem bądź to z powodu strachu przed komunizmem, bądź też – jak w wypadku większości kolaborantów wojennych – z powodu nienawiści do Żydów, i Ophüls przywiązuje należną uwagę do tych motywów. Ale interesują go głównie skutki, czyli to, w jaki sposób wspólny niegdyś świat rozpadł się aż tak, że słowa, symbole i uczucia tracą znaczenie, robią się mętne i wypaczone. Wielorakie, niweczące prawdę kręactwa wkrótce wydają się pochodną głębszego, szerszego, bardziej mrocznego zapominania o Holocaustu (kto obdarza nas spokojem?), nawet dobrobyt – po części oparty na machinie wojennej, która w pewnym sensie zgodnie z życzeniem pobitych Niemiec „parła na Wschód” – jak gdyby to wszystko było narzędziem zapominania. Praca dokumentalisty polega na przywracaniu elementów na ich miejsca, ale nie tyle po to, aby przebudować teraźniejszość – co wykracza poza możliwości nawet najlepszego psychoanalityka – ile po to, aby dowieść, że świat, który bierzemy za rzeczywisty, świat miłego bilardu, brydżyka, piwka i spokoju, koleżeństwa, braterstwa, kieliszczyka koniaku czy brandy, masek karnawałowych, ozdób bożonarodzeniowych i tego, co wedle naszego mniemania symbolizują, w gruncie rzeczy już nie całkiem istnieje. Podobnie jak dobry psychoanalityk Ophüls stawia śmiałe pytania, przywołuje mądrze wybrane zdarzenia z przeszłości, za pomocą szybkiego montażu dobitnie uzmysławia, że nieraz nie dostrzegamy, lub też nie chcemy widzieć niewygodnych związków między zdarzeniami. Zawsze dociekliwa kamera Ophülsa zagląda ponad ramieniem rozmówcy na jego półki albo do archiwum filmowca, aby zestawić z sobą elementy wzajemnie zależne albo na pozór niezależne. Metoda montażu podporządkowana jest prawdzie, jak gdy Kolb, siedząc przy świątecznej choince, wygłasza przychylnie opinie na temat Barbiego, po czym zaraz następują relacje byłych więźniów, których Barbie torturował. Oczywiście łatwo wyrzec się wiary w państwo narodowe, w wywiad amerykański, a nawet w religię, ale rozpad związany z działalnością Barbiego wydał mi się zarazem głębszy i bardziej rozległy niż te sprawy i wkrótce poczułem, że gdybym nadal wierzył w gładkie słówka patriotyzmu lub radykalizmu, gdybym nadal hołubił uspokajające złudzenie, że świat braterstwa, domu, przyjaźni i wierności istnieje, gdy w rzeczywistości z rzadka na chwilę rozbłyśka, to przekreśliłbym samą jego możliwość.

W pewnej chwili Kolb, wirtuoz wykrętów, próbuje uratować amour-propre Amerykanów, zaprzeczając, że Barbie był oprawcą. Tym samym przykładą rękę do niszczenia moralności. Utwierdza się w przekonaniu, że Barbie był tak wprawnym inkwizytorem, że nie musiał uciekać się do tortur. Ze znamienym cynizmem światowca Kolb dodaje, że nie znaczy to, że Barbie był przyzwoitym człowiekiem. „Jest wielka różnica między wywiadem, zasadami moralnymi”, poucza nas Kolb, „a umiejętnością manipulowania ludźmi, co jest sednem pracy wywiadu”. To mro-



zący krew w żyłach fragment filmu, ale nie dlatego, że zdradza tak okropną prawdę o świecie, ani nie z powodu tego, co mówi Kolb, którym widzę długo przedtem zaczął gardzić. Ten chłód sięga głębiej. Widzi pan, powiada w istocie Kolb, ja też jestem zawodowym inkwizytorem, rzecz nie polega na tym, że odrzucam tortury z racji moralnych, świat jest już tak cyniczny i wyrachowany, że nie ma w nim miejsca na względy moralne. Również pan, panie Ophüls, jako człowiek światowy nie powinien żywić takich skrupułów moralnych, również pan jest przecież artystą, mistrzem inkwizycji, więc sam pan rozumie, że tortury można odrzucać tylko ze względów estetycznych (bo żadne inne normy nie istnieją). Tortury to brak profesjonalizmu, brak oszczędności środków, a nadmiar przemocy jest wstrętny. (Można by rzec, że o ile innym wydaje się, że wspólny świat w znacznej mierze nadal istnieje, o tyle Kolb sądzi, że mądrość polega na tym, aby widzieć, że już go w ogóle nie ma. Jak powiada, tyleż rozgoryczony, ile ukontentowany: „Cały świat jest dziś na wskroś dwuznaczny moralnie”.) Dlatego Barbie, twierdzi Kolb, nie używałby tortur. Tak samo jak pan, panie Ophüls, potrafiłby lepiej manipulować ludźmi i obrazami, obrazem siebie i obrazem świata, i zabrałby pana na parę piwek i kiełbasek z rusztu, jak postąpiłbym ja, co w rzeczy samej zrobiłem z Barbie, kiedy wypytywałem go, czy torturował ludzi, i jak nieraz pan robi ze swoimi ofiarami w tym filmie. A więc Barbie zadbałby o to, żeby jego poddani poczuli się swobodnie, tak jak pan czyni ze swoimi poddanymi, skoro przecież (mógłby wywodzić Kolb) pana film pełen jest scen beztroski, kieliszeczka likieru po obiedzie, gierki w bilard przy ulubionym stole, relaksu przy basenie. (Kto obdarza nas spokojem?)

Kolb mówi nam o geniuszu inkwizytorskim Barbiego, ale jednocześnie oskarża Ophülsa. Zdaję sobie sprawę, że wcale nie głupi cynizm Kolba jest postawą, której sam ulegam, chociaż więc gardzę Kolbem, nie mogę zignorować tego oskarżenia. Skoro bowiem utożsamiam się z Ophülsem, którego postawę uważam za czystą i niepodważalną, muszę uznać, że Kolb oskarża również mnie. Resnais jest artystą, który dostrzega udział sztuki w stworzeniu obozów śmierci. Lanzmann jest obsesjonatem inżynierii, który metodycznie odbudowuje obozy. Ophüls zaś – jak mógłbym tego nie dostrzec – jest, tak samo jak Barbie, inkwizytorem, tropicielem informacji.

Różnica, że powtórzę, polega jednak na tym, że metody Ophülsa, a więc swego rodzaju terapeutyczne kształtowanie popędu śmierci w celu wydobycia na jaw rzetelnej informacji i stworzenia obrazu zagłady są szczególnym lekarstwem na śmierć, którą wnoszą w świat metody Barbiego. Ophüls oczywiście nie jest oprawcą, nawet jeżeli celowo i ostantacyjnie wywołuje cierpienie psychiczne u niektórych z rozmówców. Na przykład widzimy, jak rozmawia ze współpracownikiem o mężczyźnie, którego będzie nagrywał, po czym widzimy tego mężczyznę, południowoamerykańskiego ochroniarza Barbiego, który czeka w sąsiednim pokoju, wiercąc się nerwowo. Ophüls zauważa w tej rozmowie, że facet pewnie już nie może usiedzieć na krześle, po czym widzimy, że rzeczywiście tak jest. Polk, Niemiec, który współpracował z wywiadem amerykańskim, pyta zaniepokojony: „Ten film nie będzie pokazywany w Niemczech, prawda?” Polk rozpaczliwie obawia się

„reperkusji”. Ophüls oświadcza Polkowi, który sprawia wrażenie człowieka słabego i niepewnego, że już zgodził się na rozpowszechnianie. Polk błędnie, drży, kuli się. Nie jest więc po prostu tak, że Ophüls w odróżnieniu od Lanzmanna nie chce odgrywać roli hitlerowskiego kłamcy. Jest raczej tak, że wybiera inną rolę. Ophüls, tak samo jak Barbie, potrafi sprawnie manipulować ludźmi. Jego rozmówcy mówią więcej, niż chcieliby, a ich niepokój jest jednym z jego narzędzi. W tym filmie często widzimy fotografie, fotografie przywódców ruchu oporu, polityków, hitlerowców, ale gdy kamera robi zbliżenia tych zdjęć, pokazuje nam tylko oczy oprawców. Oprawcy mają oczy i widzowie, tacy jak my, mają oczy (ponieważ my również tropimy informacje), wobec czego kwestia nie polega na tym, czy możemy być niewinni, czy też uniknąć używania przemocy. Skoro śmierć także tutaj tak lub inaczej kształtuje świat informacji, kwestia polega jedynie na tym, jakiego pokroju oprawcami będziemy. Takimi jak Barbie, czy takimi jak Ophüls?

Ale jakiego pokroju inkwizytorem jest właściwie ten Ophüls? W pierwszej połowie filmu jest scena, która zdradza charakter Ophülsa w tym dziele, a tę osobę uważam za jedno z najważniejszych osiągnięć tego obrazu. Otóż Ophüls rozmawia z M. Zuchnerem, który jako szef policji w Lyonie niekiedy wstawiał się u Gestapo za Francuzami, a niekiedy być może kolaborował. Tak czy inaczej, podobnie jak wielu innych rozmówców Ophülsa, jest niespokojny i obwąlował się książkami i dokumentami, które mają zaświadczyć o jego dobrych uczynkach. Ophüls, widząc, że Zuchner jest niespokojny, wprawdzie nie tryumfuje, niemniej uśmiecha się szeroko. Zuchner opowiada o tych, którym pomógł, między innymi o synu właściciela kompanii serowarskiej Bel. Przez moment widzimy swojski emblemat tej firmy, La Vache qui Rit, czyli Krówkę Śmieszkę. Niewinny emblemat robi się złowrogi, gdy na niego patrzę. Ot jeszcze jedno przypomnienie czasów okupacji, różnorodności form, które przybiera kolaboracja, i myślę sobie, no, Krówka Śmieszka, jeszcze nie usłyszała złych wiadomości. Zuchner jest dumny nie tylko z tego, że wstawił się za Francuzem, lecz zwłaszcza z tego, że chodziło o syna magnata przemysłowego. Ophüls śmieje się i powiada: „Kto wie, być może nie tylko w czasie wojny lepiej być bogatym i sławnym niż nie”, i ten komentarz uważam za godny błazna Króla Leara. Zuchner z uśmiechem zgadza się ze spostrzeżeniem Ophülsa, nie całkiem rozumiejąc, z czym się zgadza. Takie uwagi na swój skromny sposób, tak jak w *Królu Learze*, przywracają nam zrozumiały świat i sprawiają, że ciąg dalszy, chociaż bolesny, jest właściwie znośny. Błazen nie chce pozwolić nam żyć w świecie kłamstw. Śmieje się z nas, gdy próbujemy wywinąć się od przeszłości i jej błędów, śmieje się z naszych wykrętów, gdy próbujemy chronić zranioną dumę, i śmieje się, kiedy usiłujemy ukryć się za maską obłudy lub, jak w przypadku Kolba bądź Edmunda, cynizmu. Kiedy król jest pozbawiony wszystkich osłon, kiedy jest zatracony w gorzkiej teraźniejszości, błazen może ofiarować mu okruczeństwa, a odnowiony truizm staje się wieczną prawdą. Ale czy potrafimy jeszcze to wytrzymać?

Deportowany z Boliwii Barbie w drodze na lotnisko powiada: „Tylko zwycięzca ma głos”. Jasne jest zatem, że ten truizm musi być odwrotnością prawdy, i że wobec

tego tylko przegrany otrzymuje dar mowy. Zwycięzcą bowiem jest władza, propaganda i nierzeczywisty świat ideologii. Ludzie tacy jak Verges, adwokat Barbiego, pomniejszy demon, który ma czelność twierdzić, że uważa się za obrońcę jednostki przed potęgą państwa, są szczególnie niebezpieczni, bo oszukując siebie (lub po prostu łącząc), oni również w rzeczywistości są tylko funkcjonariuszami ideologii takiej lub innej maszyny władzy. (Ophüls zapytał Clauda Lanzmanna, co sądzi o Vergesie. Lanzmann odrzekł tylko: „Nie rozumiem prawników”, co zważywszy na okropieństwa, które ukazał *Shoah*, jest opinią druzgoczącą.) Najwyraźniej możemy być albo częścią straszliwego młyna historii, albo jego ofiarami, a pod wpływem nowoczesnych wizualnych środków znieczulających możemy marzyć, że – będąc częścią tego młyna oraz jego ofiarami – jesteśmy tylko widzami. Powieść, czyli moja błogosławiona forma, nieraz poświęcała się dziełu obrócenia tych klęsk w tryumfy. Godząc się z tym, że maszyny państwa nie da się niczym zastąpić, wielu powieściopisarzy uczy, że w najlepszym przypadku możemy być dobrowolnymi ofiarami, ludźmi, którzy godzą się na swój los, geniuszami cierpienia, herosami i heroinami wrażliwości. Natomiast Ophüls, jak sądzę, przypomina o innym wyjściu, a mianowicie o tym, że tak jak on możemy być błaznami. Błazen nie zapiera się śmierci ani swojej klęski, ani swego okrucieństwa. Mówi władzy prawdę, mówi Learowi, że ten żyje w świecie urojonym, wywołując gniew króla nie tylko z powodu wypowiedzianych prawd, lecz również dlatego, że błazen często – i świadomie – jest podły, gotów uzalić się nad nagością króla, ale i śmiać się z niej. Nie godzi się na wykręty i obstaje przy tym, że wszystko trzeba dobrze rozumieć. (To znaczy, wszystko, co odnosi się do przeszłości. W pewnym momencie filmu Ophüls nie może sobie przypomnieć bieżącej daty.) Tajemnica przetrwania błazna polega po części na tym, że jest w ogóle wyzuty z pretensjonalności. Na pozor nikomu nie zagraża, więc jest tolerowany również przez tych, których niszczy szyderstwem. Ophüls, życzliwy zarośnięty mężczyzna, jest człowiekiem, który wielką uczciwość łączy z niewielkim dostojeństwem. Kiedy były esesman Bartelmus odmawia rozmowy z nim, Ophüls zaczyna go szukać w odgrodzie przed domem, zaglądając pod liście kapusty, aż przepędza go gospodyni, powołując się na święte prawo własności prywatnej. (Dobry psychoanalityk – oby jak Mesjasz kiedyś się zjawił – byłby tak samo pozbawiony dostojeństwa, ponieważ wszelkie zadęcie jest w zasadzie przeczeniem, że droga wiodąca w dół wiedzie też w górę, czy przeczeniem, że gromadzenie pieniędzy zaspokaja infantylną potrzebę wstrzymywania wypróżnienia w imię rozkoszy wielkiego srania.) Błazen i psychoanalityk są lekarzami, dobroczynnymi wcieleniami oprawcy, które uczą wykorzystywać popęd śmierci do przewycięzania tych jego przejawów, które prowadzą do wyparcia. Tak samo jak dobry psychoanalityk błazen również przypomina nam pewne prawdy, uzmysławia prawie nieznośne więzy ciągłości między naszym życiem a życiem rodziców. Błazen i psychoanalityk wiedzą, że świat ofiarowany nam przez historię możemy odzyskać choćby w części tylko wtedy, gdy odpowiednio i gruntownie zniszczymy świat fałszywy i uzmysłowimy sobie zniszczenie tego świata i jednocześnie zniszczenie naszego fałszywego ja. W tym kontekście przypominam sobie jedną z pacjentek Winnicotta, która w celu zadowolenia matki, kochanków i znajo-

mych stworzyła sobie „fałszywe ja”. Kiedy analiza rozmontowała jej fałszywą świadomość siebie i świata, kobieta mogła z wielkim smutkiem i niewysłowioną rozkoszą przypomnieć sobie uczucie, którego doświadczała w dzieciństwie, tuląc się policzkiem do płaszca matki. Wychodząc od tego wspomnienia, stworzy sobie na pozór biedniejsze, ale zarazem mniej rozdęte ja. Odczuwam pokusę, żeby zakończenie Hotelu Terminus uznać, tak samo jak zakończenie studium przypadku przedstawionego przez Winnicotta, za czułościowe, ale pokusę do tego, i do zachowania dostojeństwa, odczuwam tylko dlatego, że nazbyt często nie stoję na gruncie mądrości błazna, lecz na gruncie światowego niszczycielskiego wyrafinowania w stylu Kolba, na gruncie skwaśniałego idealizmu, który się zamienił w ironię. Błażeńska mądrość mojej reakcji polega zaś na tym, że zakończenie filmu Ophülsa odczułem jako niemal nieznośnie wzruszające. W tym zakończeniu poznajemy kobietę, która opiekowała się dziećmi żydowskimi w Izieu – punkciku na mapie, jak powiada – dziećmi, które z rozkazu Barbiego wywieziono do obozów śmierci. Dzieci wiedziały, że ich rodzice zostali już wywiezieni, wspomina opiekunka, a my oglądamy fotografię wymizerowanej twarzy Meyera Bulki, chłopca widomie udreżonego światem, w którym przyszło mu żyć, jak gdyby reżyser zachęcał nas do rozczulenia się nad przeszłością, do „ukochania świata bardziej niż Bóg” (jak błyskotliwie za R.H. Blythem definiował sentymentalizm J.D. Salinger). Oglądamy wiejskie pejzaże wokół Izieu, topniejący śnieg, wodę kapiącą z okapów i słyszymy list jednego z dzieci, dziewczyny. Pisze o pięknie śniegu. Dziękuje rodzicom za chodaki. „Teraz będzie mi ciepło w nogi (...) Śnieg topnieje.” Oglądamy wiejski pejzaż za oknem. „Wkrótce przyjdzie wiosna. Nigdy nie zapomnę, jak jest na południu.” Dziękuje rodzicom za niebieską bluzkę w kratkę... Tylko ofiary mają głos i być może tylko pomordowani, o ile jesteśmy dostatecznie udreżeni, o ile uzmysławiamy sobie gorzką pustkę nierealnego teraz, są w stanie oddać nam garść ułomków świata (chodaki, śnieg, bluzkę w kratkę).

Trudno (bo to tak błażeńskie) mówić o targających mną uczuciach bólu i ulgi w chwili, gdy ofiarowano mi tę garść okruchów. Poprzednio mówiłem o koszcie pamiętania, jakie jest ucieleśnione w *Shoah* i być może w rytuale żydowskim, o tym, że ciągłe przypominanie zmarłych może wymazać terażniejszość. Ale najwyraźniej istnieją też dary, które ofiarowują nam zmarli, najbardziej bezsilni, nieskończenie zachłanni, nie zawsze niewinni zmarli. (I jakimi są błaznami, jakimi głupcami, skoro pomarli!) Być może są w stanie od czasu do czasu w zamian za posługę ofiarować nam tę kosztowną nabożną ciągłość z ich tradycją, garść ułomków prawdziwego świata (świecę obrzędową? kielich wina?).

W ostatnich scenach filmu pani Lagrange (z domu Kaddouche), ocalała z Auschwitz, rozmawia z Ophüsem przed domem w Lyonie, w którym niegdyś mieszkała z rodzicami. Wspomina, że gdy wyprowadzano jej rodzinę, sąsiedzi zamykali drzwi. Teraz jestem już regularnym błaznem i wiem (choć nie mogę tego znieść), co znaczy „dom” – że to ani nic, ani bardzo dużo. Ophüls i pani Lagrange wchodzi po schodach, którymi Niemcy sprowadzali jej rodzinę, i pani Lagrange wspo-

mina panią Bontout, która, kiedy konwój przechodził obok jej drzwi, próbowała wciągnąć dziewczynkę do swojego mieszkania. „Myślę o niej z sympatią, o innych nie.” Jeden z Niemców zauważył, że pani Bontout próbuje wyrwać dziecko śmierci. Zagarnął dziewczynkę z powrotem i uderzył panią Bontout tak mocno, że fiknęła w tył. Słyszymy głos Jeanne Moreau, który oznajmia, że film jest dedykowany pani Bontout, dobrej sąsiadce. Jak gdybyśmy byli takimi blaznami, żeby wierzyć w istnienie takich ludzi!

To, czego D. W. Winnicott, ten ludzki człowiek, pragnie dla swoich pacjentów – by mianowicie mogli przenieść swoją traumę z powrotem do królestwa dziecinniej wszechmocy – jest, jak teraz sobie uzmysławiam, niemożliwym, nie całkiem świeckim, psychoanalitycznym odpowiednikiem zmawiania kadiszu. Kadisz, żydowska modlitwa za zmarłych, wychwala Boga, jego sprawiedliwość i władzę. Wyraża nadzieję na przetrwanie narodu żydowskiego, ale nie zawiera usilnych prośb, aby Bóg wynagrodził nam straty. Wychwalamy Boga, a śmierć od niego pochodzi, nawet śmierć ukochanych, tak jak wszystkie rzeczy, w tym i te, które nazywamy złem. Kadisz jest lekarstwem na świętoszkowość i sentymentalizm. Czcząc należycie Boga, słusznie oceniamy świat i nie kochamy go bardziej niż Bóg. Czy możemy zmówić kadisz za ofiary Holocaustu? Czy możemy odmówić tego?

Jak wielu innych przede mną rozpamiętujących tę makabrę myślę czasem o zakończeniu Księgi Hioba, gdzie sam Bóg odmawia kadiszu za rodzinę Hioba, śpiewając hymn pochwalny ku czci swojej władzy, ku czci całego zamysłu, który przekracza możliwości rozumu Hioba, który stwarza Hioba i unicestwia go i który nie mógłby go stworzyć i podtrzymywać, gdyby go również nie unicestwił. Kiedy twierdzę, że omówione tu filmy pomagają nam przenieść tamte wydarzenia z powrotem w sferę dziecinniej wszechmocy, na nowo sprzęgnąć je z popędem przetrwania, chociaż zwłaszcza z popędem niszczenia i samounicestwienia, to mam na myśli, że ich twórcy spazmatycznie usiłują wynaleźć nowy sposób zmawiania kadiszu. W tych wydarzeniach muszą mieszkać eros i śmierć, siły, których walka nas tworzy. Ogarnięcie wyobraźni tego planu, który obejmuje naszą śmierć, wczucie się we wszystkie położenia, pozwala pogodzić się z tym, że śmierć jest częścią planu, który nas tworzy. Wcielenie się w wyobraźni zarówno w ofiarę, jak i w kata, jest uznaniem, a nawet uczczeniem Boga. Ale to tylko spekulatywna mowa. Być może kadiszu nie da się zmówić w ten rozwodniony, świecki, immanentny sposób, i odczuwam nieprzyjemny zawrót głowy, kiedy ledwie postuluję możliwość sensownego planu, który obejmuje Auschwitz, Bergen-Belsen, Chełmno, Treblinkę, Sobibór, Birkenau, Bełżec, Buchenwald, Theresienstadt, Dachau. Z pewnością jednak siły, które nas ukształtowały, ukształtowały świat, historia z pewnością nie dzieje się na zewnątrz nas, nie jest czymś, co się przydarza, i z pewnością moglibyśmy, gdybyśmy należycie rzecz rozumieli, złączyć się ze światem we wzajemnym kształtowaniu się? A kadisz, modlitwa, której nie umiem jeszcze zmówić, modlitwa za zmarłych, z pewnością musi poprzedzać wyobrażenie sobie nowego przeznaczenia, za którym tęskniłem na początku tego eseju, nowej wizji politycznej (a może religijnej?), która nie zaprze się popędu śmierci, lecz znajdzie mu nowy użytek, tak aby

życie mogło trwać. Niemniej te rozważania są tylko świadectwem chęci zmówienia tej modlitwy, mojego pragnienia i jak dotąd ponawianej klęski.

*Tłumaczenie: Michał Szczubińska*

Przekład według: Jay Cantor, *Death and the Image*, [w:] *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film* ed. by Charles Warren, Wesleyan University Press 1996.

*Translated and published by the kind permission of Jay Cantor.*

### **Przypisy**

- <sup>1</sup> W polskiej wersji językowej film znany także pod tytułem: *Czasy i życie Klauza Barbiego* (przyp. red.).
- <sup>2</sup> Fragmenty w przekładzie Tomasza Ossolińskiego, [w:] R.M. Rilke, *Druga strona natury*, Warszawa 2010, s. 62, 68. (przyp. tłum.).