

Mirostaw Przyłipiak

Uniwersytet Gdański

„Pola śmierci” w kambodżańskim filmie dokumentalnym. Recenzja książki Rayi Morag pt. *Perpetrator Cinema. Confronting Genocide in Cambodian Documentary*

Książka izraelskiej badaczki, Rayi Morag, pt. *Perpetrator Cinema. Confronting Genocide in Cambodian Documentary* (Wallflower, 2020), poświęcona jest kambodżańskim filmom dokumentalnym dotyczącym ludobójstwa w tym kraju dokonanego przez reżim Czerwonych Khmerów w latach 1975–1979. Książka ta stanowi domknięcie swoistej trylogii tej autorki, na którą składają się również dwie wcześniejsze pozycje: *Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War* (2009) oraz *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema* (2013). Wszystkie te publikacje poświęcone są filmowej reprezentacji stresu posttraumatycznego dotyczącego tych, którzy przeżyli ludobójstwo, zarówno ofiar, jak i sprawców – choć wydaje się, że z biegiem lat uwaga autorki skupia się coraz bardziej na sprawcach.

Fala filmów kambodżańskich, a tak naprawdę, koprodukcji, najczęściej kambodżańsko-francuskich, choć wśród nich zdarzają się również koprodukcje z innymi krajami (Anglia, USA, Niemcy), a także produkcje wyłącznie kambodżań-

skie, narasta od roku 2007. Zważywszy że ludobójstwo w Kambodży zakończyło się w roku 1979, a więc niemal 40 lat wcześniej, można powiedzieć, że mamy do czynienia z ogromną luką czasową; co ważne, prawie wszystkie z tych filmów opierają się na bezpośredniej konfrontacji ze sprawcami zbrodni, zarówno wyższego, jak i niższego szczebla, a więc ludźmi w momencie realizacji filmów już wiekowymi. Taka sytuacja wynika ze szczególnych uwarunkowań Kambodży.

Morag podkreśla, że ten nagły renesans kambodżańskiego kina można postrzegać w kategoriach cudu, ponieważ Czerwoni Khmerzy zniszczyli cały przemysł filmowy w tym kraju, wymordowali filmowców i zniszczyli wiele produkcji filmowych. Ponadto trzeba pamiętać, że wprawdzie ludobójstwo w Kambodży skończyło się w roku 1979 na skutek militarnej interwencji Wietnamu, ale Czerwoni Khmerzy uciekli do Tajlandii, skąd prowadzili wojnę partyzancką. Ostateczne rozwiązanie tej organizacji nastąpiło dopiero w roku 1999, i dopiero od tego momentu można było przystąpić do rozliczania zbrodni ludobójstwa.

Prawnym wyrazem tych rozliczeń stało się powołanie specjalnego międzynarodowego trybunału do osądzenia zbrodni popełnionych przez reżim Czerwonych Khmerów w roku 2006. Filmy omawiane przez Morag pozostają w ścisłym związku z pracami trybunału. Większość z nich powstawała w tym samym czasie, kiedy działała ta instytucja, część z nich dotyczyła tych samych osób, które były sądzone, a niektóre z nich wręcz były materiałem dowodowym. Splot prawa i kina jest w tym wypadku zupełnie niezwykle i warty podkreślenia.

Książka Morag przedstawia kino kambodżańskie na szerszym tle. Autorka twierdzi bowiem, że przesunięcie uwagi z ofiar i świadków na sprawców jest charakterystyczną cechą kina dokumentalnego XXI wieku, i wymienia następujące filmy:

- Malte Ludin, *2 or 3 Things I Know about Him (2 oder 3 Dinge, die ich von ihm Weiss;* Niemcy 2005), w którym syn hitlerowskiego dostojnika, straconego w 1947 roku, rekonstruuje historię swojego ojca.
- Christian Karim Chrobog, *War Child* (USA, 2008), w którym czarnoskóry artysta i aktywista mieszkający w Londynie wraca do Sudanu, gdzie jako dziecko został wcielony do Ludowej Armii Wyzwolenia.
- Anne Aghion, *My Neighbour, My Killer (Mon voisin, Mon tueur,* USA, Francja, 2009). Film jest relacją z procesu trybunału Gacaca poświęconego ludobójstwu w Rwandzie.
- Laura Waters Hinson, *As We Forgive* (USA, 2010): o ludobójstwie w Rwandzie, zestawiający wypowiedzi pewnej kobiety i sąsiada, który zamordował jej męża i czwórkę dzieci.

- Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* (Dania, Norwegia, Anglia, 2012) oraz *The Look of Silence* (2014), o masowych zbrodniach popełnianych w Indonezji w latach 1965–1966.
- Vannesa Lapa, *The Decent One (Der Antsändige)*, Austria, Izrael, Niemcy, 2014), o Heinrichu Himmlerze.
- Florian Weigensamer, *A German Life (Ein Deutsches Leben)*, Austria, 2016). Film zawiera wywiady z byłą stenografką Josepha Goebbelsa, pozostającą jego zagorzałą zwolenniczką.
- Jonathan Littell, *Wrong Elements* (Francja, Belgia, Niemcy, 2016), przedstawiający dzieje czterech Ugandyjczyków, którzy jako dzieci zostali porwani przez Lord Resistance Army i zostali zmuszeni do zabijania.
- Ruth Beckermann, *The Waldheim Waltz (Waldheims Walzer)*, Austria, 2018), śledzący uwikłanie późniejszego sekretarza generalnego ONZ, Kurta Waldheima, w reżim nazistowski.
- Walter Manoschek, *If That's So, Then I am a Murderer (...dann bin ich ja ein Morder)*, Austria, 2021). Film dotyczy zabicia 60 Żydów w 1945 roku.

Do tego można dodać bez wątpienia *Walc z Basziirem* (2008, reż. Ari Folman), o którym Morag pisała w poprzedniej książce. Sformułowana przez autorkę teza o nastaniu „kina sprawców” wydaje się więc być dobrze udokumentowana. Warto przy tym zaznaczyć, że nie chodzi po prostu o filmy dokumentalne poświęcone zbrodniarzom. Takich filmów i uprzednio było wiele, by przypomnieć liczne telewizyjne produkcje dokumentalne poświęcone czołowym postaciom nazistowskiego reżimu. Tym, co wyróżnia filmy „kina sprawców”, jest to, że niejako oddaje się im głos. Wiele z tych filmów opiera się na wypowiedziach sprawców albo przynajmniej zawiera ich „symboliczne surrogaty”, takie jak wypowiedzi członków rodziny, nagrania jego (lub jej) głosu. Wśród 16 przyczyn przejścia od „ery świadków” do „ery sprawców” na pierwszym miejscu wymienia Morag „zwrot etyczny”, który nastąpił pod koniec lat 80. i który „otworzył drzwi dla głosów niehegemonicznych, w tym głosów sprawców” (s. 3–4).

Kambodżańskie kino dokumentalne (choć Morag wspomina również o kilku filmach fabularnych) poświęcone zbrodniom Czerwonych Khmerów należy więc do szerszego nurtu w światowym dokumentalizmie, jakim jest „kino sprawców”. Jest jednak coś, co wyróżnia kambodżańskie produkcje. Filmy te mają formę pojedynku, bezpośredniej konfrontacji między ocalałym a sprawcą. Większość z owych ocalałych należy do „pierwszej generacji” (*first generation*

survivor), a więc osób, które bezpośrednio doświadczyły terroru Czerwonych Khmerów, ale udało im się przeżyć. Wśród nich jest najbardziej znany kambodżański filmowiec, Rithy Panh, który jako nastolatek został wysiedlony wraz z rodziną do obozu pracy, w którym zmarli wszyscy jego krewni, jemu zaś udało się uciec do Tajlandii. Niektóre produkcje zostały zrealizowane przez ocalańców drugiej generacji, a więc potomków ofiar, którzy śledzą losy swoich, zazwyczaj zamordowanych przez Czerwonych Khmerów, rodziców i stają do bezpośredniej konfrontacji ze sprawcami wysokiego bądź niskiego szczebla.

Właśnie ta sytuacja bezpośredniego starcia, konfrontacji między ocalańcem a sprawcą, jest czymś, co kino kambodżańskie wyróżnia. „Wedle mojej wiedzy – stwierdza Morag – w ciągu 73 lat, które upłynęły od zakończenia II wojny światowej, ani jeden film o Holocauście nie przedstawiał tego typu konfrontacji” (s. 141). Również wymienione powyżej przykłady aktualnego kina sprawców nie pokazują bezpośredniej konfrontacji sprawców z ocalańcami.

Warto jednak przywołać tutaj *Shoah* Claude’a Lanzmanna z 1985 roku, w tym zwłaszcza wielominutową relację Franza Suchomeła, funkcjonariusza z Treblinki, szczegółowo opisującego proces zagłady Żydów w tym obozie. Ten fragment filmów zapowiada „kino sprawców”, ale Morag słusznie nazywa Lanzmannowski portret sprawców „częstkowym i mglistym” (*partial and vague*, s. 23). Nade wszystko zaś rozmowa Lanzmanna z Suchomelem nie przypomina pojedynku w rozumieniu, jakie Morag nadaje temu pojęciu. Lanzmann bowiem, choć pochodzenia żydowskiego, nie jest ocalałym ani potomkiem ocalałego. Ponadto w rozmowach z Suchomelem zachowuje się z wyszukaną elegancją, nie przeciwstawia mu się. A wreszcie, co warto pamiętać, rozmowa Lanzmanna z Suchomelem została nagrana ukrytą kamerą.

Tak więc kambodżańskie filmy mają formę pojedynku: autor filmu, zazwyczaj ocalały lub potomek ocalałego, rozmawia ze sprawcą, wysokiego lub niskiego szczebla. Konfrontując sprawcę z dowodami, oczekuje od niego przyznania się do winy – bezskutecznie. Sprawcy zaprzeczają, nie poczuwają się do odpowiedzialności, w najlepszym razie mówią, że „wykonywali rozkazy”. Ponadto podczas tych rozmów, ciągnących się niekiedy przez wiele lat, między obiema stronami pojedynku wytwarza się jakaś przedziwna więź. Oto Ther Sambath, współtwórca filmu *Enemies of the People: a Personal Journey into the Heart of the Killing Fields* (2009), w którym rozmawia z „bratem numer dwa”, Nuonem Chea, mówi, że kiedy Chea został aresztowany, poczuł głęboki smutek: „nie dlatego, żeby Chea był dobrym człowiekiem (...), ale dlatego, że pracowaliśmy razem przez prawie 10 lat. Tak, jest mi smutno” (s. 78).

Z kolei Rithy Panh, który prowadził wywiad z komendantem osławionej khmerskiej katowni Tuol Sleng, Kaing Guek Eavem („towarzyszem Duchem”), do filmu *Duch, Master of the Forges of Hell* (*Duch, le maître des forges de l'enfer, Duch, mistrz piekielnych kuźni*, Francja, Kambodża, 2011), w swoich pamiętnikach snuje następującą refleksję:

Po setkach godzin filmowania dotarła do mnie okrutna prawda: stałem się instrumentem w rękach tego człowieka. W pewnym sensie jego doradcą, jego coachem. Nie szukałem prawdy, ale wiedzy i świadomości. Ale słowa Ducha zawsze oznaczały to samo, grę i fałsz. Okrutną grę (...). Swoimi pytaniami pomagałem mu przygotować się do procesu sądowego. A więc przeżyłem Czerwonych Khmerów, badałem ludzką zagadkę ucieleśnioną w postaci Ducha, a on mnie wykorzystywał? Ta myśl była nie do zniesienia (s. 26).

W tej wypowiedzi pada intrygujące zdanie: „Nie szukałem prawdy, ale wiedzy i świadomości”. Odsłania ono cel, jaki sobie zakładał zarówno Panh, jak i – prawdopodobnie – inni twórcy. Nie musieli szukać prawdy, bo ją znali. Pragnęli „wiedzy i świadomości”, czyli – najprawdopodobniej – zrozumienia. Chcieli zrozumieć zagadkę absolutnego zła, które rozpętało się w Kambodży, a natknęli się, by użyć pamiętnego zwrotu Hannah Arendt, na banalność zła: małych ludzi, którzy wykręcają się od odpowiedzialności.

Mogłoby się więc wydawać, że sprawcy wyszli z pojedynków z ocalałymi zwycięską ręką. Nie przyznali się do winy, nie pokajali, na dodatek uwikłali swoich interlokutorów w brudną grę. Morag jednak patrzy na to inaczej. Dla niej główną właściwością pojedynku jest to, że stają do niego dwie równorzędne strony. Mimo upływu niemal 40 lat od ludobójstwa dla jego sprawców jest wciąż nie do pojęcia, że mieliby być równi z tymi, nad którymi kiedyś sprawowali bezwzględna i nieograniczoną władzę. Stanięcie na wprost nich jak równy z równym, konfrontowanie ich z dowodami ich zbrodni, jest odzyskiwaniem godności.

Ocalali pierwszej generacji – stwierdza Morag – niewątpliwie dążyli do tego, aby po latach wysiłków wydobyć ze sprawców przyznanie się do winy. Filmy pokazują jednak, że ostatecznie, po eskalacji pojedynku, liczy się nie tyle przyznanie (którego zwykle nie ma lub jest tylko częściowe), ile przemiana w relacjach władzy. (...) To status i odwaga ocalałego, napotykające na głębokie przeszkody w interakcji, ostatecznie kształtują przebieg konfrontacji. (...) Pojedynki w tych wszystkich filmach podkreślają przejście od nieludzkiego zachowania sprawcy do człowieczeństwa ocalańca i z powrotem (s. 27–28).

To zaś prowadzi do centralnego motywu książki, jakim jest refleksja nad tonem tych filmów, przekładającym się na domniemany cel polityczny. Morag przeciwstawia sobie dwa możliwe podejścia. Jednym z nich jest pojednanie i wybaczenie, drugim zaś – potępienie. W obydwu wypadkach przedstawia wariant ekstremalny, w praktyce w omawianych filmach niewidoczny, ale istotny jako rodzaj swoistego tła myślowego. Z jednej strony mamy więc Derridiańską koncepcję wybaczenia „czystego”, nieuwarunkowanego. Zgodnie z nią prawdziwe wybaczenie dotyczy niewybaczalnego nie może być uwikłane w żadne praktyczne cele i może być udzielane jedynie przez ofiary, nie zaś zapośredniczone przez jakiegokolwiek instytucje lub okoliczności zewnętrzne.

Z drugiej strony mamy Nietzscheańskie i Schelerowskie pojęcie resentymentu (*resentment, resentment*)¹. Dla Nietzschego w jego *Z genealogii moralności*, pisze Morag, *ressentiment* jest:

mroczną namiętnością spowodowaną takimi uczuciami jak złość, patologiczna wrażliwość oraz impotentne pragnienie zemsty. Osoba żywiąca *ressentiment* w jego ujęciu ucieleśnia stosunek ludzi słabych i bezsilnych (...) do ich arystokratycznych panów. Niewolnicy, nie mogąc się otwarcie zbuntować przeciw swoim władcom, próbują zdyskredytować zarówno ich, jak i ich osiągnięcia, co prowadzi do zafałszowania wszystkich prawdziwych doznań oraz do kompensacyjnego hołdowania „wyobrażonej zemście” (s. 83).

Dla Schelera z kolei *ressentiment* jest samozatruciem umysłu: „dominują takie uczucia i emocje jak zemsta, nienawiść, złośliwość, chęć szkodzenia i mściwość. (...) Pragnienie zemsty jest najważniejszym źródłem resentymentu” (s. 85).

Obie te skrajności tworzą jedynie tło myślowe, żaden z omawianych przez Morag filmów nie namawia do Derridiańskiego bezwarunkowego wybaczenia, żaden też nie jest powodowany mroczną namiętnością ludzi słabych i bezsilnych. Pomiędzy tymi skrajnościami mieszczą się dwa przesłania, które Morag w filmach odnajduje: aporetycznego pojednania (*aporetic reconciliation*) z jednej strony oraz moralnego resentymentu niepowiązanego z zemstą (*unvindictive moral resentment*) z drugiej. Aporetyczne pojednanie, pojęcie „łącznie Derridiańską

¹ Kłopot sprawia zwłaszcza słowo *resentment*. Polskie słowniki tłumaczą je jako „pretensje”, „urazę”, jednak żadne z tych słów nie oddaje złożoności oryginału. Najbliższy byłby może po prostu „resentyment”, ale to słowo, rzadko używane, właściwie znika ze współczesnej polszczyzny. Słowo *resentment* sprawia zresztą kłopot nie tylko w tłumaczeniu na język polski. Morag przeprowadza analizę porównawczą jego odpowiedników w języku francuskim (*ressentiment*) i niemieckim (*Scheelsucht, Groll, Schadenfreude*), wskazując na odmienne odcienie znaczeniowe. Kluczowym wydaje się stopień jego nasycenia negatywnymi konotacjami, do czego przyczynili się zwłaszcza Nietzsche i Scheler.

krytykę polityki pojednania oraz jego ujęcie aporii jako radykalnego mechanizmu interwencji” (81), to pojednanie „nasycone wewnętrznymi paradoksami” (s. 122), w którym traumatyczna przeszłość nie zostaje wyparta, zaprzeczona, unieważniona czy usprawiedliwiona, lecz jest wciąż żywo obecna i doświadczana, co rzecz jasna, stoi w sprzeczności z ideą pojednania.

Natomiast kategoria moralnego resentymentu powstaje w oparciu o zanegowanie zreferowanych powyżej poglądów Nietzschego i Schelera. Zdaniem Morag kino kambodżańskie „odrzuca ujęcie resentymentu jako nieświadomego negatywnego impulsu, nad którym nie sposób zapanować (...). Te filmy ustanawiają moralny resentyment jako formę etyki, domagają się uznania odpowiedzialności sprawców i zdecydowanie odrzucają polityczny pogląd, że pojednanie jest jedyną słuszną odpowiedzią na okrutną przeszłość” (s. 43).

Takie pojmowanie resentymentu wyprowadza Morag z poglądów Jeana Améry’ego, pisarza, ocalańca z Auschwitz. Jego zdaniem wymaganie od ofiar tortur i przemocy, aby przewyciężyły, wyparły lub w inny sposób odrzuciły swoją tożsamość, jest niemoralne. Améry określa resentyment nie jako niedający się kontrolować, negatywny impuls ludzkiej natury, lecz jako wysoce świadomy stan osobistej moralności. Ważnym elementem kategorii moralnego resentymentu niepowiązanego z zemstą (*unvindictive moral resentment*) jest czas. „Analizy filmów – pisze Morag – pokazują, jak czasowy wymiar resentymentu wymusza zarówno na sprawcy, jak i na widzu, nową relację w stosunku do czasu, którą nazywam »być wtedy« (*Being Then*): to nowe poczucie czasu cofa sprawcę do przeszłości, rujnując wieczne »teraz«, zakorzenione w zaprzeczeniu” (s. 33). Zdaniem autorki takie ujęcie czasu i czasowości jest w światowym kinie czymś unikatowym.

Aporetyczne pojednanie oraz moralny resentyment bez zemsty to centralne kategorie w wywodzie Morag. Tak naprawdę więcej je łączy, niż dzieli. W obu chodzi bowiem o to samo: o to, aby zachować i przekazać kolejnym pokoleniom żywą pamięć przeszłości i jednoznaczny osąd moralny tamtych wydarzeń, ale jednocześnie, aby nie uruchomić sił destrukcji. W kategoriach moralnych taką siłą destrukcji byłaby nienawiść, skądinąd zrozumiała i uzasadniona w obliczu bezmiarów krzywd i zbrodni popełnionych przez reżim Czerwonych Khmerów, ale jednak zawsze niszcząca. W kategoriach politycznych destrukcyjne byłoby pragnienie zemsty, odpłaty, bo mogłoby doprowadzić do kolejnego konfliktu zbrojnego oraz wojny domowej. Idzie więc o to, aby zachować pamięć, szacunek dla siebie i dla wymordowanych, ale zarazem uniknąć pragnienia rewanżu.

Morag stwierdza, że w dwudziestowiecznym sposobie rozwiązywania konfliktów społecznych i politycznych, również takich, które prowadziły do ludo-

bójstwa, zdecydowanie stawiano na pojednanie. Uważano je za „proces, który prowadzi do stabilności społecznej, do usunięcia niesprawiedliwości oraz do zmian oddziałujących zarówno na teraźniejszość, jak i na przyszłość” (s. 69). Za pojednaniem i wybaczeniem zazwyczaj przemawiają względy praktyczne – często jest to jedyny sposób, aby uniknąć poważnego konfliktu. Sprawcy uchodzą karze, ale znajdują swoje miejsce w społeczeństwie, akceptują nowy ład, który zarazem ich akceptuje. W Polsce za symbol polityki pojednania uchodzi „gruba kreska” Tadeusza Mazowieckiego.

Specyfika kambodżańska dodaje do tego jeszcze jeden argument, wobec którego wydaje się, że polityka pojednania i przebaczenia jest jedyną możliwą. Otóż sprawcy stanowią ciągle niemałą część kambodżańskiego społeczeństwa. Premier tego kraju, Hun Sen, sprawujący władzę nieprzerwanie od 1985 roku, sam się wywodzi z Czerwonych Khmerów (choć porzucił ich jeszcze przed końcem ich panowania). Z kierownictwa tej organizacji skazano zaledwie kilka osób, wykonawców niskiego szczebla nie dotknęły żadne kary czy represje, żyją ciągle wśród ofiar, są ich sąsiadami. W tej sytuacji pojednanie i wybaczenie wydaje się jedyną możliwą opcją. Ważne jednak, aby w tym akcie pojednania nie zatracić busoli moralnej, aby nie rozmyły się kategorie dobra i zła. Stąd owe kategorie, aporetycznego pojednania oraz moralnego resentymentu niepowiązanego z zemstą.

Różnice między nimi są różnicami stopnia, a nie jakości, w jednym przypadku kładzie się większy nacisk na pojednanie „mimo wszystko”, w drugim zaś na jednoznaczny osąd moralny. Dobrym przykładem tego pierwszego podejścia jest analizowany przez Morag film pt. *The Last Reel* (2014, reż. Kulikar Sotho). Choć Morag w swojej książce skupia się na dokumentach, to akurat ta produkcja to film fabularny. Jego bohaterką jest młoda dziewczyna o imieniu Souphon, niewiedząca zbyt wiele o historii swojego kraju, która po konflikcie z ojcem pułkownikiem ucieka z domu i znajduje schronienie w starym, rozpadającym się kinie. Tam – przez przypadek – ogląda stary film, zrealizowany w 1974 roku, a więc na chwilę przed nastaniem zbrodniczego reżimu, w którym główną rolę gra jej matka, ongiś, przed reżimem Czerwonych Khmerów, gwiazda filmowa. Film jest niedokończony, brakuje ostatniej szpuli.

Souphon zaczyna drążyć sprawę i odkrywa prawdę. Jej matka kochała reżysera filmu, Sokhę, w niej z kolei kochał się Vichea, brat reżysera i scenarzysta filmu. Po nastaniu reżimu Czerwonych Khmerów wszyscy zostali skierowani do obozu pracy. Tam Vichea na torturach wyjawia, że jego brat jest reżyserem filmowym, co dla tamtego oznacza wyrok śmierci. Sokhę osobiście zabija komendant obozu, Bora, który jednocześnie roztacza opiekę nad matką, żeni się z nią i jest ojcem głównej bohaterki, Souphon. Bora zresztą, tak jak przedstawia się go

w filmie, posługuje się ciągle sloganami propagandowymi Czerwonych Khmerów, ma skłonność do przemocy i jest wysoko postawionym oficerem.

Można więc powiedzieć, że film ten, swojego czasu kambodżański kandydat do Oscara (jednak bez nominacji), przedstawia sytuację społeczeństwa kambodżańskiego „w pigułce”. Mamy więc traumatyczną przeszłość, naznaczoną zbrodnią i zdradą; mamy przedstawicielkę młodego pokolenia, które nic nie wie o przeszłości, a wszak – zgodnie z formułą George’a Santayany – ci, którzy nie pamiętają przeszłości, są skazani na jej powtarzanie. Mamy rodzinę, do której należą i sprawcy, i ofiary, wreszcie mamy również byłego funkcjonariusza Czerwonych Khmerów, oficera wojskowego. Sytuacja jest więc pełna aporii, wewnętrznych, nierozwiązywalnych sprzeczności, które złagodzić może tylko gest pojednania „mimo wszystko”. I właśnie ku takim gestom fabuła filmu prowadzi. Oto bowiem w dramatycznej rozmowie z córką ojciec, pułkownik Bora, wyznaje: „Zabiłem jedyne go człowieka, którego twoja matka kochała, a ona o tym nie wie”, na co córka odpowiada: „To przeszłość, tato. Może ona nie musi wiedzieć”.

Vichea zaś, może w formie ekspiacji, wstępuje do klasztoru buddyjskiego i przyjmuje śluby milczenia. W ceremonii uczestniczy matka Souphon, Sothea, co oznacza, że wybaczyła człowiekowi, który zadenuncjował jej ukochanego. Souphon doprowadza do dokończenia starego filmu, zastępując w ostatniej szpuli swoją matkę. Podczas uroczystej premiery widzimy całą rodzinę, łącznie z ojcem. Choć więc przeszłość jest tragiczna, film wyraźnie skłania się ku pojednaniu. Sprawcy przejawiają skruchę, a ofiary oraz ich potomkowie wybacząją. Jednak, zdaniem Morag, jest to typowe pojednanie aporetyczne, „oparte na nierozwiązywalnych aporiach” (122) oraz kompromisach. Niektóre tajemnice, pisze Morag, zostają wprawdzie ujawnione (np. to, że ojciec Souphon, pułkownik Bora, był funkcjonariuszem Czerwonych Khmerów, oraz to, że Vichea wydał brata), inne jednak pozostają tajemnicą (to, że ojciec zamordował ukochanego swojej żony). Kluczową postacią jest pułkownik Bora, który co prawda ma wyrzuty sumienia z powodu tamtego zabójstwa, ale nie wyraża żadnej skruchy z powodu śmierci tylu innych ludzi.

Prowadzona przez film refleksja nad straszliwą sytuacją funkcjonariusza Czerwonych Khmerów, który zdradził własną rodzinę, oznacza przełamanie bariery społecznego tabu i wstydu. Jednak trzymanie skruszonego sprawcy w obrębie rodziny i chronienie tajemnicy stają się z perspektywy czasu bardziej niebezpieczne, z uwagi na sposób, w jaki film przedstawia powszechność we współczesnym kambodżańskim społeczeństwie ideologii, wartości i retoryki Czerwonych Khmerów. W przeszłości zmiana po-

zycji ojca jako zbawcy Sothei, a następnie jej męża, w miejsce człowieka, którego Sothea kochała, była możliwa dzięki instytucji przymusowego małżeństwa oraz jego statusowi reżimowego funkcjonariusza. W teraźniejszości, w zachowaniu pułkownika zarówno wewnątrz rodziny, jak i poza nią, manifestuje się pociąg do władzy i przemocy (s. 129).

Tym samym dochodzimy do jeszcze jednego ważnego wątku w książce Morag, a mianowicie refleksji nad genderowym wymiarem kambodżańskiego ludobójstwa, w tym zwłaszcza instytucji przymusowego małżeństwa oraz gwałtów. Morag zauważa, że w całej dotychczasowej refleksji na rewolucjami brakowało wyczulenia na zróżnicowanie genderowe, i to zarówno wśród ofiar, jak i sprawców. Nowe kino kambodżańskie, poświęcone ludobójstwu reżimu Czerwonych Khmerów, także i pod tym względem jest zjawiskiem wyjątkowym. Prekursorem także i w tym przypadku był Rithy Panh, który już w roku 1996 zrealizował film pt. *Bophana, kambodżańska tragedia* (*Bophana, une tragedie cambodigenne*) poświęcony Bophanie Hout, zwanej niekiedy „kambodżańską Anną Frank”, młodej kobiecie zamordowanej przez Czerwonych Khmerów za utrzymywanie korespondencji ze swoim ukochanym.

Zdaniem Morag ten film przedstawia ludobójstwo w Kambodży przede wszystkim jako historię kobiet. Trop ten podejmą w następnych latach reżyserzy w takich filmach jak *About My Father* (2010, reż. Guillaume Suon), *The Storm Makers* (*Ceux qui amènent la tempête*, 2014, reż. Guillaume Suon) czy *Golden Slumbers* (*Le sommeil d'or*, 2011, reż. Davy Chou), następnie reżyserki, takie jak Kulikar Sotho (*The last Reel*, 2014; *Beyond the Bridge*, 2016), Chhay Bora (*Lost Loves*, 2010) czy Marina Kem (*Bonne Nuit Papa*, 2014) czy Kalyanne Mam (*A River Changes Course*, 2013).

Spośród filmów tej fali Morag szczegółowo analizuje *Red Wedding* (2012, reż. Lida Chan, Guillaume Suon). Produkcja ta przełamuje niemal czterdziestoletnie tabu dotyczące przemocy seksualnej w okresie panowania reżimu Czerwonych Khmerów, zwłaszcza jej zinstytucjonalizowanej formy, jaką były przymusowe małżeństwa. W 1977 roku Pol Pot ogłosił plan zwiększenia siedmiomilionowej wówczas populacji Kambodży do 20 milionów w ciągu najbliższych 10–15 lat. Drogą do osiągnięcia tego celu były właśnie przymusowe małżeństwa. Funkcjonariusze partii dobierali pary, często po prostu przydzielając młode kobiety swoim żołnierzom i aktywistom. Podczas masowych ceremonii formalizowano zaślubiny, dbając, aby przypadają one na dni płodne kobiety. Następnie małżeństwa, pod groźbą tortur i śmierci, musiały być skonsumowane, czego pilnowali szpiedzy, nasłuchujący obok specjalnie na tę okoliczność wzniesionych chattek. Owa „konsumpcja”, odarta z wszelkiej intymności, przybierała więc formę mał-

żeńskiego gwałtu, po którym często zresztą dochodziło do gwałtu zbiorowego dokonywanego przez innych funkcjonariuszy reżimu. Kiedy kobieta zachodziła w ciążę, mąż znikał i już się nie pojawiał, co zresztą było zgodne z ogólną polityką reżimu, nastawioną na eliminację tradycyjnej formy rodziny i zastąpienie jej kolektywem. Ocenia się, że około 250 tysięcy młodych kobiet i dziewcząt (nierazko czternasto- i piętnastoletnich) zostało w ten sposób zmuszonych do małżeństwa z aktywistami Czerwonych Khmerów. Po upadku reżimu praktyka ta została objęta znową milczenia, stała się tabu, w którego przełamaniu film *Red Wedding* odegrał znaczącą rolę.

Red Wedding opowiada historię Pen Sochan, która jako szesnastolatka została zmuszona do poślubienia znacznie od siebie starszego żołnierza Czerwonych Khmerów, którego nigdy przedtem nie spotkała. W noc poślubną została pobita i zgwałcona przez swojego męża, a następnie jego towarzyszy. Przez wiele lat milczała, po powstaniu trybunału do osądzenia zbrodni Czerwonych Khmerów postanowiła wnieść sprawę przeciwko swoim prześladowcom, zwłaszcza przeciw funkcjonariuszom niskiego szczebla, którzy ongiś przyczynili się do jej poniżenia. Na filmie dochodzi do bezpośredniej konfrontacji z dawnymi funkcjonariuszkami i funkcjonariuszami reżimu, którzy zmusili ją do małżeństwa i nadzorowali gwałty. Ci zaś nie tylko nie przyznają się do winy, ale są butni i grożą swojej dawnej ofierze, jeśli ta nie zachowa milczenia. „*Red Wedding* pokazuje – pisze Morag – że trzydzieści lat po ludobójstwie byli funkcjonariusze reżimu, rozproszeni wśród kambodżańskiego społeczeństwa, ciągle żyją obok tych, nad którymi niegdyś panowali, członków rodzin, których nierazko zabijali, i ciągle mają nad nimi władzę” (s. 164).

Podobnie jak w poprzednio opisanych przypadkach, te konfrontacje nie przynoszą ani wyznania win, ani pokajania się sprawców, ale wzmacniają samą Sochan, pozwalają jej wyzwolić się z poczucia wstydu i zyskać sprawczość, dzięki której decyduje się stanąć przed trybunałem. Film *Red Wedding* jest zresztą interesującym przypadkiem powiązania między filmem a prawem. Najpierw został wykorzystany podczas przygotowań do procesu, którego efektem miało być m.in. uznanie przymusowych małżeństw za zbrodnię przeciwko ludzkości. Następnie fragmenty tego filmu, a także materiały, które ostatecznie do produkcji nie weszły, były wykorzystywane podczas samego procesu – co ciekawe zresztą, zarówno na wniosek oskarżenia, jak i obrony.

Inny wątek, omawiany przez Morag, dotyczy nekrofagii, czyli spożywania ciał zmarłych osób. Pen Sochan w chwili realizacji filmu pracowała na polach ryżowych, a więc osławionych „polach śmierci”, gdzie zamordowano setki tysięcy

ludzi. Jeszcze wiele lat po ustaniu ludobójstwa można się było w nich natknąć na szczątki ofiar. Tym samym, nieuchronnie, ciała zmarłych stawały się rodzajem nawozu, wchłanianego przez pożywienie i tą drogą trafiającego do zwykłych zjadaczy ryżu. W ten sposób zwykli obywatele Kambodży stają się elementem łańcucha nekrofagicznego.

O nekrofagii pisze Morag również przy innej okazji, omawiając wzmiankowany na filmach obyczaj zjadania woreczka żółciowego ofiar egzekucji. Obydwa te zjawiska prowadzą do symbolicznego połączenia, obecności zmarłych w żywych, a zarazem do zatrucia żywych odorem gnijącego ciała.

Zamknięte w następstwach bezczeszczenia zmarłych przez rewolucję, te kobiety [pracujące na polach ryżowych – przypis M.P.] paradoksalnie wykonują akt żałoby poprzez nekrofagiczne odnowienie, które „przywraca do życia” szczątki, i poprzez buddyjskie rytuały. Ta nowa etyka ciał-duchów, jednocześnie symbolicznie agresywna i samo-lecząca, odwołująca się nie tyle do przyswojenia siły zmarłych, jak to opisuje większość literatury poświęconej totemizmowi i kanibalizmowi, ile do paradoksalnej sytuacji powstałej po ludobójstwie dokonanym na własnym narodzie (*autogenocide*), przetrwania dzięki zmarłym i poprzez nich, determinuje całą podróż Sochan – i widza – do jej przeszłości (s. 155).

Niejako na marginesie Morag porusza również wątki, które należą do kanonu refleksji nad dokumentalizmem. Znajduje się wśród nich refleksja nad etycznym wymiarem wykorzystywania materiałów archiwalnych. Czerwoni Khmerzy nienawidzili kina, jako burżuazyjnego wynalazku, czego skutkiem było zniszczenie przemysłu filmowego, łącznie z taśmami nakręconymi przed rokiem 1975, a także systemowe mordowanie filmowców. Oczywiście nie było mowy o jakimkolwiek filmowaniu niezależnym, masowa eksterminacja jednej czwartej narodu siłą rzeczy znajdowała się „poza kadrem”, do czego nawiązuje zresztą tytuł chyba najbardziej znanego filmu kambodżańskiej nowej fali – *Missing Picture* Rithy Panha.

Jedynie filmowe zapisy z Kambodży z okresu panowania Czerwonych Khmerów były nakręcone przez państwowe komórki za zgodą władz, miały charakter propagandowy i odzwierciedlały punkt widzenia rządzących. Omawiane przez Morag filmy dokumentalne wykorzystują te stare taśmy, oczywiście w kontrze do zaplanowanego dla nich przesłania. Zjawisko nie jest nowe, to samo przecież dzieje się w produkcjach wykorzystujących filmy nakręcone przez faszystów do ich krytyki. Choć to zjawisko nienowe, to nieodmiennie prowokuje do refleksji. W jakim stopniu bowiem możemy czerpać z zatrutego źródła? Czy jakieś poz-

stałości zbrodniczej ideologii jednak nieuchronnie nie zostają wówczas przemycane i zakorzenione w widzach?

Morag opisuje m.in. scenę z filmu *Red Wedding*, gdy bohaterka filmu śni koszmar i jest on ukazany poprzez archiwalne zdjęcia. A więc materiał nakręcony przez Czerwonych Khmerów, z całą zawartą w nim ideologią, przeniknął do najbardziej intymnej sfery człowieka, jaką jest sen. Czy może to się obyć bez daleko idących następstw? Może właśnie dlatego lub przynajmniej m.in. dlatego język Czerwonych Khmerów i propagowane przez nich idee wciąż rezonują w kambodżańskim społeczeństwie?

Inny temat, należący do klasyki refleksji nad dokumentalizmem, dotyczy inscenizacji. Z opisów Morag wynika, że niektóre ze scen były inscenizowane. Wspomina również, że sprawcy zbrodni niejako odtwarzali swoje dawne zachowania, co przywodzi na myśl najbardziej może znanego klasyka „kina sprawców”, czyli *The Act of Killing* Joshuy Oppenheimera. Niestety, Morag wspomina o tym tylko mimochodem, a rzecz jest interesująca i byłaby warta bliższego rozpatrzenia.

Książka Rayi Morag ma ogromne walory poznawcze. Przybliżyła mało znane, zwłaszcza polskiemu czytelnikowi, zjawisko nowego kina kambodżańskiego, a pośrednio również historię kambodżańskiego ludobójstwa. W sposób interesujący umieszcza to zjawisko w szerszej ramie, filmów dotyczących Holocaustu i innych aktów zbrodni przeciwko ludzkości. Kategoria „kina sprawców”, w szerokim kontekście filmoznauczonym, a także sposób, jaki ją opisuje, jest w refleksji nad filmem dokumentalnym czymś nowym i świeżym. Nader ciekawe są filozoficzne konteksty, w których Morag umieszcza omawiane przez siebie filmy, zwłaszcza rozpięcie tych filmów pomiędzy Derridą z jednej strony a Nietzschem z drugiej. Dzięki temu kategorie wprowadzone przez Morag są przydatne nie tylko do analizy kina kambodżańskiego, ale stanowią cenny wkład do refleksji nad kinem dokumentalnym w ogóle.